ГРАДАЦ

часопис
за књижевност
уметност и културу

95
96
97

ВИЉЕМ БЛЕЈК

ГРАДАЦ

□

Часопис за књижевност, уметност и културу
Година 18.
Јули — децембар 1990.

Редакција:
Милијан Милошевић, Радојко Николић, Миленко Пајић, Милосав Мариновић и Бранко Кукић

Главни уредник:
Бранко Кукић

Одговорни уредник:
Милијан Милошевић

Дизајн:
Миле Грозданић

Коректор:
Србислава Вилимановић Станковић

Издавачки савет:
Гроздана Комадинић, Мила Банић, Драгољуб Суботић (председник), Милован Вуловић, Ђорђе Цајић, Милијан Милошевић, Добривоје Благојевић, Драгић Ћирновић и Бранко Кукић

□

Градац излази шест пута годишње у двомесечним свескама. Годишња претплата 600 динара. Жиро рачун: 61300-603-981 (за Градац) Дом културе Чачак. Издаје Дом културе Чачак, Трг устанка 1. Штампа „Литопапир" — Чачак.

Рукописе слати на адресу: Дом културе Чачак, редакција часописа **Градац**, Трг устанка 1, 32000 Чачак. Телефон редакције 42263. Рукописи се не враћају.

На основу мишљења Републичког секретаријата за културу СР Србије број 413-572/74-02 од 5. октобра 1975. године, не плаћа се порез на промет.

95 '96 '97

САДРЖАЈ

Увођење

□

Дело Виљема Блејка (1757—1827) припада књижевном и ликовном изразу који је представљао преседан, како у времену свог настајања, тако и за многа потоња тумачења. Мапа васионе овог енглеског ствараоца, на међи уласка у нову епоху европске историје, пренасељена је и изукрштана префињеним путањама и силама небеским, сјајем и огњем звезда и густином галаксија.

Слава људској Имагинацији, на бедемима хришћанских учења и митова, поникла је из визије, за његово доба несвућене обухватности и систематичности. Овај скромни особењак, кога је тек крајем прошлог века подробније представио јавности Виљем Гилкрајст (његов први биограф), дрзнуо се да на оштрици моралне и верске пристојности оджниви психолошку и духовну градњу једног могућег живота. „Морам створити Систем, или ћу бити поробљен од туђег. Не разабирам и не упоређујем. Мој посао је да Стварам" — написао је Блејк у епохи бунтовних револуција у Америци и Француској, у годинама после сукоба енглеског краља Џорџа III (владао 1760—1820) са виговцима и Виљемом Питом. У тим временима енглеског очувања поретка и напретка науке, занесеност једног песничког, уметничког усамљеника сматрана је небитном и вулгарном, пре свега услед његовог напада на рационалистичка и материјалистичка одређења и верско лицемерје. Блејкови верски устави и унутрашња духовна моиархија изједначавали су Небо и Пакао не са стањима живота, већ са вечитим силама у сваком појединцу.

Рођен је 1757, године када се по шведском Лондонцу Сведенборгу збио Последњи Суд, када је у Енглеској прокопан први канал за тестирање навигације, када је Хјум објавио „Природну историју религија", када су прорачунате масе Месеца и Венере и када је, такође становник Лондона, Георг Фридрих Хендл написао ораторијум „Тријумф времена и истине". Емануел Сведенборг, који је умро када је Блејк био петнаестогодишњак, на својски је начин увео преврат у тумачењу хришћанске вере. Исус је био једини Бог са другим члановима Тројства као аспектима, а не посебним личностима. То је, на известан начин, прихватио и Блејк, као млад, када је са својом женом Кетрин био и члан сведенборгијанске цркве (у англиканску цркву, иначе, није до краја живота ни улазио). Пародију дела „Небо и Пакао" свог учитеља, који је, како каже Борхес, „на лондонским улицама са анђелима разговарао", насловио је „Венчање Неба и Пакла", начинивши својеврсну динамичну и духовиту најаву новог доба.

Виталност коју емитују његова дела захтева поступно предавање и ослобођење од предрасуда — духовни опсези и појам ирационалног нинада до Блејка нису били толико силовити. Његово језичко и симболичко обиље збива се у сталном истицању идеала креативне енергије човекове духовне слободе. Ужаси постојања, лицемерство догми и власти, заводљива слава чулности, танана запажања, код Блејка имају особен ритам. Каква је његова учестаност, ширина и сонорност, жели да представи и овај избор. Блејк, у свом и нашем времену, показује интуитивну пустоловину као ретко који европски дух. У двадесетом веку, његово се дело исказало као драгоцено врело, као најава многих уметничких програма. Аутори у распону од едвардијанског пера Роџера Фраја или Т. С. Елиота, па до Чеслава Милоша, дају сву сложеност појава и ситуација. Из мајсторског Дамоновог речника „идеја и симбола", изабрано је неколико одредница које, уз многе цитате, позивају на суочавање са Блејковим изворним делом. Томе доприносе како текст песникиње и Блејковог биографа Кетлин Рејн, тако и увид (Фред Гетингз) у спиритистичку догодовштину по сведочењу младог сликара Варлија.

Уз нове преводе поезије и одломке из пророчких књига „Милтон" и „Јерусалим", ту је у целини и превод „Венчања Неба и Пакла". Називи који одређују стања и особине, због своје разноврсности у превођењу и тумачењу, могу лако да доведу у сумњу: Рај и Небо, Недужност и Невиност, Вегетативни или Израсли или,

чак, Биолошки. У Блејковом енглеском језику много сликовитих детаља испољава се у силини могућих дељења, па је отуд и јединa или само једна одлика, привид. С. Фостер Дамон каже: „Он понавља истину Имагинације, светост сваког облика живота, мудрост унутар лудости и опасности ограничења." То подједнако важи и за његово читање Библије као имагинарног дела, као и сазнања и унутрашњи пут кроз редослед и јачину слика које су језиком створили Данте и Милтон.

Поштоваоци и истраживачи Блејковог стваралаштва, као сер Џефри Кинс (који је највише учинио на његовом разврставању), Бнтони Блант, Нортроп Фрај, Дејвид Ердман, само су примери са листе значајних имена која су на англосаксонском подручју помогла осветљавању и вредновању Блејковог дела. Највеће збирке илуминираних књига, отисака, цртежа и илустрација су, као што је познато, лондонска Тејт галерија и Фицвилијем музеј из Кембриџа, затим Конгресна библиотека у Вашингтону и музеји и збирке у Њујорку, Бирмингему, Глазгову и Паризу. У Енглеској већ више деценија постоји и Блејков Труст — организација са пробраним чланством, које се стара о његовој оставштини. Необична судбина за идеје творца моћног дива Албиона, персонификације саме Бнглеске и јунака пророчке књиге „Јерусалим", за Виљема Блејка који је са гнушањем одбијао припадност свим тајним друштвима.

Свевидеће око тела и ума Блејковог сазнавајућег веровања једно је од најдрагоценијих примера у уметности европског новог века. Визионарска стања испољена кроз стихове надрастају аналогије и алегорије. Сегменти загонетне имагинативне авантуре зато и указују на аутентични просветљени духовни апсолутизам који се још није поновио.

Никола Шуица

■

Животни распоред

□

1757. Родио се 28. новембра у кући број 28 у улици Броуд, на Голден скверу у Лондону. Отац Џемс, трговац плетеном робом, и мајка Кетрин Блејк имали су још деце: старији брат Џемс (1753), Џон (1760), Ричард (1762, умро као дете), Кетрин Елизабет (1764) и Роберт (1767). Крштен је 11. децембра у цркви Светог Џемса на Пикадилију.

1765. Прве визије: у Пекхаму види крошњу дрвета пуну анђела — отац га кажњава због лажи, а мајка га подржава.

1767. Учи цртање у Парсовој Цртачкој школи у улици Стренд.

1768. Написао прве песме (касније објављене као „Песничке Цртице").

1771. Постаје ученик Безира, гравера из Друштва Антиквара.

1773. Проучава готику. Скицира архитектуру у Вестминстерској опатији.

1776/7. Написане су „Песничке Цртице".

1778. Завршава школовање. Почиње студије код Џорџа Мозера на Античкој школи Краљевске Академије. У то време, опробава се и у техници акварела. Убрзо напушта Академију.

1779. Ради гравире за књижара Џозефа Џонсона. Пријатељство са уметницима Џорџом Камберлендом и Џоном Флаксманом.

1780. Излаже у Краљевској Академији на групној изложби. Среће Томаса Стотарда, илустратора који га упознаје са Хенријем Фуселијем, швајцарским сликарем — „јединим човеком кога сам упознао, а

који ме није терао на повраћање". Фуоели му постаје један од најближих пријатеља.

1781. Разболео се после неуспешне сентименталне авантуре са „живахном девојчицом" Поли Вуд, која га је одбила. Опоравља се у кући трговца Бушеа, чија му кћи Кетрин пружа утеху.

1782. 18. август. Венчава се са Кетрин Софијом Буше у Батерси цркви. Настањују се у улици Грин 23, Лестер Филдз. Преко Флаксмана упознаје се са школованом супругом министра Хенрија Метјуа и почиње да посећује њен салон.

1783. На рачун Флаксмана и Метјуа штампане су „Песничке Цртице".

1784. Умире му отац. Отвара штампарију у улици Броуд 27 са партнером Џемсом Паркером. Подучава граверском занату и штампању овог млађег брата Роберта. За састанке у салону госпође Метју пише „Острво на Месецу", сатиру о тадашњим ученим људима у лондонском нобл друштву.

1785. Раскид партнерства са Паркером око штампарије.

1787. Продаје радњу и сели се у улицу Поланд 28. У фебруару умире Роберт Блејк. Душу свог брата Блејк види како се уздиже на таваници тапшући рукама од радости.

1788. Први пут испробава нови поступак рељефног гравирања, који ће користити за све своје илуминиране књиге. Гравира трактате „Нема природне религије" и „Све религије су једна", у којима први пут, сажето излаже своје погледе. Пише маргиналије за Сведенборгову „Мудрост Анђела".

1789. Настају „Песме Невиности", „Књига о Тели", „Тириел". Тиражи илуминираних описана нису прелазили двадесетак ручно бојених копија.

1790. За илустрације користи књигу скица касније познату као „Росетијев рукопис". Почиње да пише „Венчање Неба и Пакла".

1791. „Француска Револуција", прва књига, штампана је у слогу код Џозефа Џонсона. Књига није издата. Почиње гравире за Џон Стедманову „Приповест о петогодишњој експедицији против бунтовних црнаца са Суринама" — против трговине робљем (штампана 1796). Са Кетрин се сели у Херкулес Билдингз 13 у Ламбет, јужни Лондон.

1792. Умире му мајка. Опомиње Тома Пејна, пропагатора америчке револуције и писца памфлетâ, да му прети хапшење. Пејн бежи у Француску.

1793. „Росетијев рукопис", „Визије Албионових кћери", „Венчање Неба и Пакла", „Америка: пророчанство" и „За децу: Врата Раја". Среће свог будућег патрона Томаса Батса.

1794. Излазе „Песме Невиности" и „Песме Искуства" у једном тому. Гравира књиге „Прва књига о Уризену" и „Европа: пророчанство".

1795. „Песма о Лосу", „Књига о Аханији", „Књига о Лосу". Велики акварели гравире: „Елохим ствара Адама", „Њутн", „Набукодоносор", „Самилост".

1796. Почиње спев „Вала или Четири Зоа". Гравире за „Ноћне Мисли" — поезија Едварда Јанга.

1797. Поред великих гравира у споју са акварелом, од Батса прима нове наруџбине. Флаксман му омогућује посао око илустровања Грејевих Песама.

1799. Флаксман га упознаје са Виљемом Хејлијем, властелином и песником.

1800. Хејли га позива да се пресели у село Фелфам, крај Чичестера у покрајини Сасекс, на југу. До 1803. године ради наруџбине за Хејлија у Фелфаму. То је први и једини период који је провео ван Лондона.

1803. Свађа са краљевским драгоном Скофилдом, који је ушао у његову башту. Драгон га оптужује за бесрамно вређење краља и издаје налог за Блејково хапшење, под тужбом за побуну. У септембру је поново у Лондону.

1804. Саслушан на суду у Чичестеру и ослобођен оптужбе. Гравира свој спев „Милтон". Почиње други велики спев „Јерусалим" — еманација дива Албиона.

1805. Црта за поему „Гроб" песника Роберта Блера, по наруџбини гравера и издавача Кромека.

1806. Пошто је кришом видео цртеж који је Блејк радио по Чосеровим „Кентерберијским ходочасницима", Кромек наручује уљану слику на исту тему од сликара Стотарда.

1807. Када је видео Стотардову слику, Блејк напада Кромека.

1807/8. Илустрације за Милтонов „Изгубљени Рај".

1808. Завршава акварели за „Последњи Суд". Штампане илустрације за Блерову поему „Гроб". Маргиналије за Рејнолдсове „Разговоре".

1808/9. Пише два сада изгубљена рада: „Бари: Песма" и „Књига о Месечини".

1809. У кући брата Џемса у улици Броуд 28 од маја до септембра; приређује изложбу својих радова. Изложбу прати „описни каталог". Неуспех код публике; једино га помињу у новинама „The Examiner" као „несрећног лудака".

1810. Издање гравира за „Кентерберијске ходочаснике", „Вечито Јеванђеље". Обновљено издање „Врата Раја: за полове", са „Прологом", „Епилогом" и „Кључем Врата".

1817. Гравире „Лаокоон", „О Хомеровој поезији", „О Вергилију".

1818. Упознаје младог уметника и свог поклоника Џона Линела, који га повезује са савременим младим уметницима, групом „Древни", који га као поштоваоци помажу у следећим годинама.

1819. „Визионарске главе", цртежи за Џона Варлија, једног из групе.

1820. Почиње „фреску" „Последњи Суд". Ради на дрворезима за Др Торнтонове „Пасторале по Вергилију", заправо енглеске преводе „Еклога". Завршава гравирање књиге „Јерусалим".

1821. Сели се у Фаунтин Корт 3, у улици Стренд. Акварели „Књига о Јову" за Томаса Батса.

1822. Прима поклон од 25 фунти од Краљевске Академије.

1823. Поруџбина Џона Линела: гравире за „Јова". Илустрације за књигу.

1825. Довршио гравире „Књиге о Јову". Издато у марту 1826. 10. децембра, упознаје адвоката Креба Робинсона, са којим почиње активну преписку. За Линела ради цртеже по Дантеовој „Божанственој комедији". Фебруара и маја, болестан.

1827. Гравира седам плоча за Дантеов „Пакао". 12. априла пише Г. Камберленду (за кога црта визит-карту, један од последњих радова): „Био сам врло близу Капија Смрти и вратио се врло слаб и као старац немоћан и тетурајући се, али не у Духу и Животу, не као Прави Човек Имагинације који живи за Увек. У томе постајем све јачи и јачи, док ово смешно тело труне." Умире 12. августа у Фаунтин Корту 3. Сахрањен на гробљу Банхил Филдз.

Н. Ш.

■

Из песама и спевова

Виљем Блејк

□

Из Песама Невиности

НА ЛИВАДИ ПУНОЈ ЕХА

Сунце се појављује,
Небеса усрећује.
Звона звоне срећне
Поздраве пролећне.
Дрозд певач и шева,
У грмљу све пева,
Разлеже се звучно,
Звона звоне бучно,
Игре су нам пуне смеха
На Ливади Пуној Еха.

Џону седе косе
Шале бриге носе,
Док седи под храстом
Са својим узрастом.
Наше игре њих веселе,
И ускоро сви веле,
Такве беху радости,
Наше давне младости,
И те игре пуне смеха,
На Ливади Пуној Еха.

Ал деца су клонула
Нису више весела
И док сунце нестаје,
Наша игра престаје:
Мајкама уз крила
Деца су се свила,
Ко птице у скровишту
Отпочинак ишту:
Игре више њих не маме,
На Ливади пуној таме.

ПАСТИР

Како је сладак Пастиров усуд,
Он луња од јутра до мрака:
Пратиће стадо ваоцели дан:
И пуна хвале биће реч свака.

Јер чује невиног јагњета зов.
И чује одговор мајчин нежан.
На опрезу је док су сви мирни,
Стадо зна да Пастир је брижан.

ЈАГЊЕ

Јагње мало знаш ли ти
Ко те створи знаш ли ти
Ко ти живот, храну даде,
Крај потока, оред ливаде;
Ко ти рухо даде бајно,
Твоје меко руно сјајно;
Такав гласић пун милине,
Радовање све долине:
Јагње мало знаш ли ти
Ко те створи знаш ли ти

Јагње мало то знам ја
Јагње мало то знам ја
Јагње је и њему име,
Јер он себе зове њиме:
Он је кротан, он је благ,
Постаде ко дете драг:
Дете ја а јагње ти,
Његово нас име прати.
Јагње мало Бог с тобом,
Јагње мало Бог с тобом.

ЦВЕТ

Врапче Врапче Весели
Под лишћем зеленим
Цвет врца
Зна ко сличан стрели
Сад колевку жели
Крај мог Срца.

Црвендаћу Красни
Под лишћем зеленим
Цвет врца
Чује јецај јасни
Црвендаћу Красни
Крај мог Срца.

ДЕТИЊА РАДОСТ

Ја немам име
Имам тек два дана. —
Како ћу те звати?
Срећан сам ја
Радост ми је име —
Нека те слатка радост прати!

Лепа радост!
Слатка радост од два дана.
Слатка радост ћу те звати:
Смешиш се ти.
Ја ћу певати
Нека те слатка радост прати.

Из Песама Искуства

ДИМНИЧАР

Мали црни створ међ снегом хладним:
Плаче, шмрк, шмрк, гласом јадним!
Где ти је отац? мајка где је?
Отишли у цркву да моле обоје.

Зато што бејах дечак весели,
И смејах се међ снегом хладним:
Рухо смрти су ми оденули,
Учили да певам гласом јадним.

Весео сам, око мене игра, вика,
Па мисле да ту нема увреде:
Славе Бога и Краља и Свештеника
Што праве рај од наше беде.

ДАДИЉИНА ПЕСМА

Кад се дечији гласови зачују на трави:
И шуштање из дола:
Млади дани свежи јаве се у сећању
Лице побледи од бола.

Дођите ми кући, децо, сунце већ залази
И росне су ноћне сене
Ваше пролеће и дани, истрошени на играње
Ваша зима, ваше ноћи прерушене.

БОЛЕСНА РУЖА

О Ружо болесна.
Тај црв невидљиви
Што у ноћи лети
У олуји живи:

Открн ти постељу
Гримизне радости:
И мрачна тајна му љубав
Твој ће живот разнети.

МУХА

Твој летњи плес,
Мухо мала,
Немарна ми рука
Избрисала.

Зар нисам ја
Муха ко ти?
Зар ниси ти
Човек ко ми?

Јер ја играм,
Пева се и пије:
Док ми слепа рука
Крило не прекрије.

Ако је мисао живот
И моћ и дах:
А крај мисли
Смрт и прах;

Онда јесам
Срећна муха,
Ако живим,
Ил умрем ја.

САН

Једном сан сену ми сплео,
Над узглављем ми Анђео,
Гледам залуталог Мрава,
Нада мном се њише трава.

Лута очајан, изгубљен,
Мраком затечен, изнурен,
Преко заплетених гранчица,
Чух шта рече тешка срца.

Деца моја! да л тугују,
Да л уздахе оца чују?
Около ме траже сада,
Враћају се пуни јада.

У оку ме суза пече:
Али близу свитац рече:
Какав то створ јадан тужи,
Стражар ноћни спас да пружи?

Створен сам да светлим пут
Бубама на земљи свуд:
Њихов зуј ослушкујући,
Луталице жури кући.

ВРТ ЉУБАВИ

Отишао сам у Врт Љубави.
И видех што нисам видео:
Капелу једну у средини,
Где сам се некад играо.

И вратнице јој затворене,
Не чини, над њима пише;
Па се окренух Врту Љубави,
Где се слатко цвеће њише,

И видех да је гробова пун,
Камења гробног уместо цвећа:
И Свештеник у црном радост ми везује трњем,
И венац патње плете за моје жудње свете.

АНЂЕО

Сан сам Снио! Шта је значио?
И да сам чедна Краљица био:
Мог је Анђела стража нежна:
Ал луда жалост, неизбежна!

И ноћ и дан сам плакао
И он ми сузе брисао
И дан и ноћ сам плакао
И радост од њег скривао,

Па побеже дигав крила:
Румена је зора била:
Обрисах сузе и копља узех,
Да моји страхови оружају се.

Опет ми Анђео дошао:
Залуд, оружје сам имао:

Јер младост је одлетела
На глави ми коса бела.

ТИГАР

Тигре, Тигре, огњу сјајни,
У шумама мрачних тајни;
Каква те је вечна сила
У склад страшни затворила?

Да л с висока, из дубока
Пале ватру твога ока?
Каквим крилима винут се смео?
Каквом то руком ватру узео?

Каква плећа? занат прави
Жиле твога срца сави?
Кад живот поче у срцу твом,
Каквом то руком ужасном?

Какви ланци? и чекићи,
Мозак твој из какве пећи?
И наковањ? захват који
Смртне страве у њем споји?
Кад звезде копља бацише
И небо сузама залише:
Свом делу да л се смешио?
Је л он и Јагње створио?

Тигре, Тигре, огњу сјајни,
У шумама мрачних тајни:
Каква се то вечна сила
На склад страшни осмелила?

БОЖАНСКА СЛИКА

Окрутност има Људско Срце
И Људско Лице Љубомора,
Ужас Људски Лик Божански,
Тајност је Људска Одора

Људска Одора јеസковано Гвожђе,
Људски Лик Ковање врело.
Људско Лице Пећ затворена,
Људско Срце њено гладно Ждрело.

Нема природне религије

(а)

Аргумент. Човек добија појам о моралној исправности само Образовањем. По природи он је само природни орган подложан Чулу.

I Човек не може природно Опажати. осим преко својих природних или телесних органа.

II Својом моћи расуђивања. Човек може само поредити или судити о ономе што је већ опазио.

III Из опажања само трију чула или трију елемената нико не може извести четврто или пето.

IV Овако мора имати само природне или органске мисли ако је имао само органска опажања.

V Човекове жеље су ограничене његовим опажајима. и нико не може желети оно што никад није опазио.

VI Жеље и опажања човека кога су учили само органи чула морају бити ограничени на предмете чула.

Закључак. Да нема Поетског и Пророчког начела Филозофско и Експериментално ускоро би се свели на однос свих ствари, и остали би тако неспособни за ишта друго сем да се непрестано глупо врте у круг.

(б)

I Човекова опажања нису ограничена органима опажања, он опажа више него што чуло (макар и увек изоштрено) може открити.

II Разум или однос свега онога што већ знамо није исти какав ће бити када будемо знали више.

(III недостаје)

IV Човек мрзи своју ограниченост. Исти глупи круг чак и свемира ускоро би постао млин са запетљаним точковима.

V Када се стекне много постане исто што и мало, Још! Још! је крик заблуделе душе, једино Све може задовољити Човека.

SONGS
Of
INNOCENCE
and Of
EXPERIENCE.

Shewing the Two Contrary States
of the Human Soul

SONGS
of
EXPERIENCE

1794

The Author & Printer W Blake

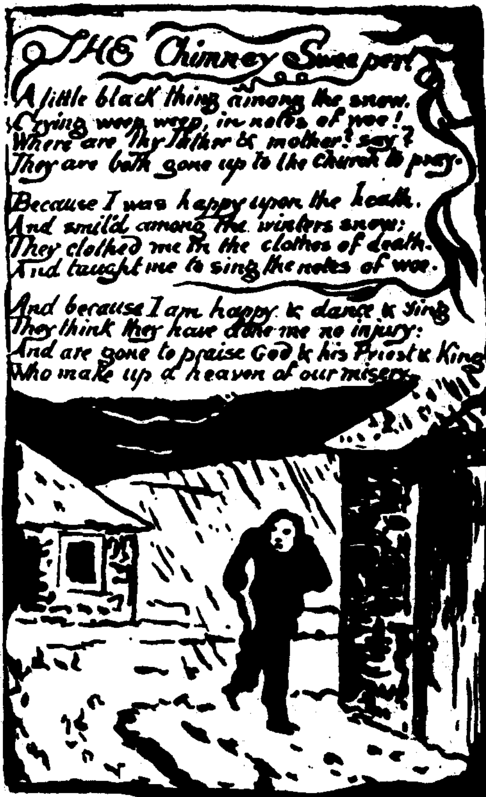
LONDON

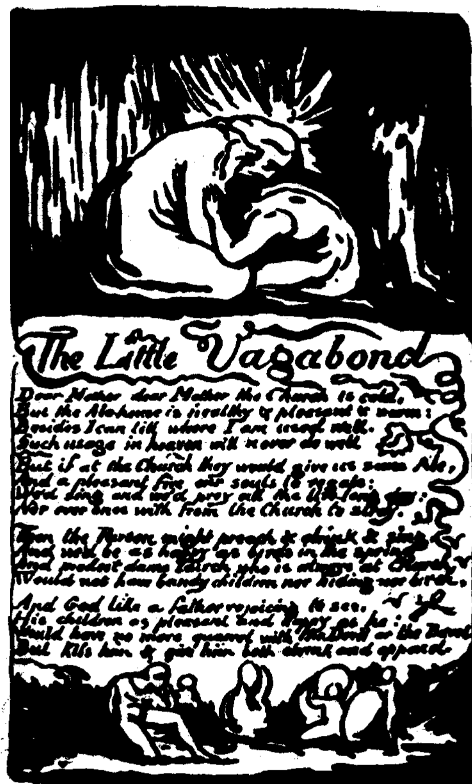
I wander thro' each charter'd street,
Near where the charter'd Thames does flow
And mark in every face I meet
Marks of weakness marks of woe.

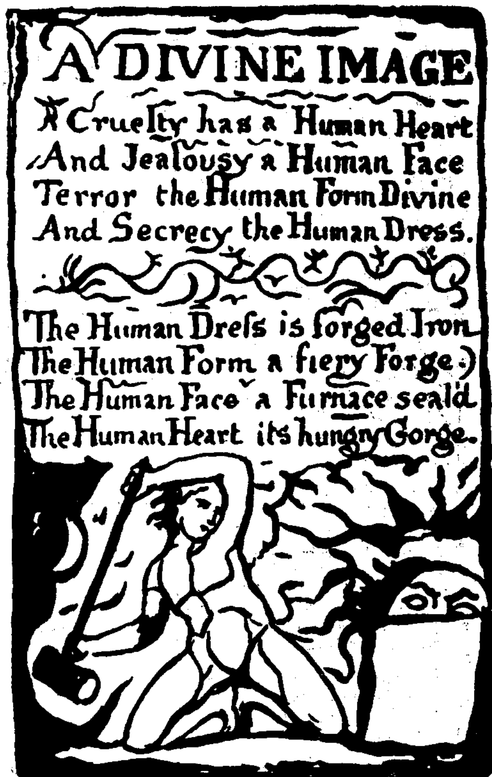
In every cry of every Man,
In every Infants cry of fear,
In every voice: in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear

How the Chimney-sweepers cry
Every blackning Church appalls,
And the hapless Soldiers sigh
Runs in blood down Palace walls

But most thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlots curse
Blasts the new-born Infants tear
And blights with plagues the Marriage hearse.


THE Chimney Sweeper
A little black thing among the snow:
Crying weep, weep, in notes of woe!
Where are thy father & mother? say?
They are both gone up to the Church to pray.
Because I was happy upon the heath,
And smil'd among the winters snow:
They clothed me in the clothes of death,
And taught me to sing the notes of woe.
And because I am happy & dance & sing
They think they have done me no injury:
And are gone to praise God & his Priest & King
Who make up a heaven of our misery.


The Little Vagabond
Dear Mother dear Mother the Church is cold,
Such usage in heaven will never do well.
Would not have bandy children nor fasting nor birch.
And God like a father rejoicing to see,
But kiss him & give him both drink and apparel.


A DIVINE IMAGE
Cruelty has a Human Heart
And Jealousy a Human Face
Terror the Human Form Divine
And Secrecy the Human Dress.
The Human Dress is forged Iron
The Human Form a fiery Forge.
The Human Face a Furnace seal'd
The Human Heart its hungry Gorge.

The GARDEN of LOVE
I went to the Garden of Love,
And saw what I never had seen:
A Chapel was built in the midst,
Where I used to play on the green.
And the gates of this Chapel were shut,
And Thou shalt not, writ over the door;
So I turn'd to the Garden of Love,
That so many sweet flowers bore,
And I saw it was filled with graves,
And tomb-stones where flowers should be:
And Priests in black gowns, were walking their rounds,
And binding with briars, my joys & desires.

VI Ако ико жели оно што не може имати, очај мора бити његова вечна судбина.

VII Човекова жеља је да буде Бесконачан, поседовање је Бесконачно и он сам Бесконачан је.

Поука. Онај ко види Бесконачно у свим стварима види Бога. Онај но види само Однос види само себе.

Зато Бог постаје као ми, да ми можемо бити онакви какав је он.

Све религије су једно

Глас оног који плаче у Пустињи

Аргумент. Ако је прави метод сазнавања експеримент, права моћ сазнавања мора бити моћ заснована на искуству. Ову моћ ја разматрам.

1. Принцип Поетски Геније је прави Човек. и тело или спољашњи облик Човека настаје из Поетског Генија. Исто тако облици свих ствари настају из њиховог Генија, који су Стари назвали Анђео и Дух и Демон.

2. Принцип Као што су сви људи слични по спољашњем облику, Тако су (и са истом бескрајном разнoликошћу) сви слични по Поетском Генију.

3. Принцип Ниједан човек не може мислити писати или говорити из срца, већ он мора тежити истини. Тако су све Филозофске школе настале из Поетског Генија, прилагођене слабостима сваког појединца.

4. Принцип Као што нико путујући кроз познате земље не може открити непознате. Тако из већ стеченог знања Човек не може стећи веће. стога универзални Поетски Геније постоји

5. Принцип Религије свих Народа настају из у сваком Народу другачије прихваћеног Поетског Генија који се свуда зове Пророчки Дух.

6. Принцип Првобитни извор Јеврејског и Хришћанског Завета је Поетски Геније. ово је неминовно због ограничене природе телесног осета.

7. Принцип Као што су сви људи слични (мада бескрајно разнолики) Тако су и све Религије и пошто све што је слично има један извор.

Прави Човек је тај извор јер је сам Поетски Геније

Епиграми

□ □ □

Љубав себи не угађа
Нити се за себе стара
Већ свој мир у другом рађа
И јад пакла у рај ствара

Тако пева грумен земље
Што га газе многа стада
Ал облутак из потока
Ове метре ниже сада

Љубав само себи годи
Веже другог за срећу своју
Да у њему немир роди
И гради пакао упркос рају

□ □ □

Неки се људи диве делима Луда
Пошто си сигурно сачувао хладноћу суда
Не понижава те сиромаштво разума
То није исто што и служити законима
Писма

□ □ □

Рафаел Велики Отмени Мудри Племенити
Његову Извођачку Снагу морам презирати
Рубенс Низки Глупи Неуки Прости
Његову снагу Извођења морам признати
Учите Марљиви спотицај Будале
Из Дела Малоумног створите правило
Шаљите своју Децу у Балаве Школе.

НЕКОЛИКО ОДГОВОРА

Онај ко радост за се прикрива
Крилати живот уништава
Ал онај ко љуби у лету радости
Живи у сјају Вечности

□

Изглед љубави узбуђује
Јер пуни је пламени жар
Али изглед благе варке
Задобиће љубавни дар

□

Доконост и блага опсена
Лепоти су најдража хаљина

□

Шта људи од жена желе
Облик Испуњене жеље
Шта жене од људи желе
Облик Испуњене Жеље

БОГУ

Кад си створио Круг да у њега уђемо
Уђи и сам у њега, да видиш како је то

Књига о Тели

Лист I

Мото Теле

Да ли зна Орао шта је у рупи?
Или ће то Кртица знати:
Може ли Мудрост у сребрни штап?
Ил љубав у златан пехар стати?

1. лист

Тела

I

Кћери Анђелове водише у круг своја сунчана стада,
Све сем најмлађе, она сва бледа пође да тражи тајни зрак.
Да ишчезне као лепота јутра из свог смртног дана:
Доле крај реке Адоне њен нежни глас се чује:
И овако јој тужбалица блага пада ко јутарња роса.

О животе овог нашег извора! што вене лотос водени?
Што вену ова деца извора? рођена само за осмех и пад.
Ах! Тела је као дýга, и као нестајући облак,
Као одсјај у огледалу. као сенке у води.
Као дечији снови. као осмех на детињем лицу,
Као глас голубице, као пролазни дан, као музика у зраку;
Ах! да могу благо лећи и благо одморити главу.
И благо уснути сном смрти, и благо чути глас
Његов, кад шета вртом у вечерњи час.
Љиљан из дола што у смерној трави дише
Одговори милој девојци и рече: ја сам водена трава,
И врло сам мала, и волим да живим у нисним долинама;
Тако слаба да ми се златни лептир ретко на главу спусти
А ипак ме посећују с неба. и он који се на све смеши.
Шета по долини. и сваког јутра нада мном пружа руку
Говорећи, радуј се ти скромна траво, новорођени љиљан цвете,
Ти нежна девојко тихих долина, и скромних потока;
Јер ћеш у светлост одевена бити, и храњена јутарњом мàном:

Све док те летња жега не истопи крај извора и врела
Да цветаш у вечним долинама: па зашто да Тела жали,

2. лист

Зашто да владарка долине Хара уздише.

Преста и насмеши се кроз сузе, па оеде у свој сребрни храм.

Тела одговори. О ти мала девице мирне долине.
Дајеш онима што не могу да моле, што су без гласа, преморени.
Твој дах снажни невино јагње, кад њуши твоје млечно рухо,
Кида ти цветове. док седиш смешећи му се у лице,
Бришући блага и кротка уста од сваке нечисти кужне.
Твоје вино златан мед прочишћава, твој мирис,
Који просипаш на сваку влат траве што расте
Млечну краву снажи, и ждрепца ватреног даха кроти.
Ал Тела је као прозрачни облак запаљен излазећим сунцем:
Нестајем са свог бисерног трона, и ко ће моје место наћи

Краљице долина Љиљан одговори, упита, облак нежни,
И рећи ће ти зашто на јутарњем небу блиста,
И што расипа своју лепоту сјајну кроз влажни зрак.
Спусти се О мали облаче и лебди пред очима Теле.

Облак се спусти, и љиљан погну скромну главу:
И оде да брине о бројној пастви међ травом зеленом:

3. лист

II

О мали Облаче девица рече, хоћу да кажеш ми ти,
Што се не жалиш када у једном сату нестајеш:
Па те тражимо узалудно; ах Тела је као Ти.
Ја пролазим. али се жалим, и нико ми не чује глас.

Облак тад помоли златну главу и облик му изрони сјајни,
Светлуцав лебдећи у зраку пред лицем Теле.

О девице зар не знаш да наши ждрепци пију са златних извора
Где Лувах обнавља своје коње: гледаш ли моју младост.
Стрепећи што се не видим више и нестајем
Без трага; О девојно кажем ти, ја одлазим,
Али у стоструки живот, у љубав, у мир, и занос свети:
Невиђен силазећи, спуштам лака крила на мирисно цвеће;
И удварам се лепоокој роси. да ме прими у шатор блистави;
Девица уплакана, дрхтећи клечи пред излазећим сунцем,
Док се не дигнемо везани омчом златном, не раздвајајући се нинад;
Већ сједињени, носећи храну свом нашем нежном цвећу
Зар тако о мали Облаче? бојим се да нисам као ти;
Јер ја шетам кроз долине Хара. и миришем најслађе цвеће:
Али не храним мале цветове: ја слушам песму птица.
Али не храним птице певачице. већ лете и траже храну;
Али Тела се томе не радује више јер ја нестајем.
И сви ће рећи. узалуд је та сјајна жена живела
Ил само зато да буде у смрти храна црвима.

Облак се завали на зрачном престолу и одговори овако.

Ако и јеси храна црвима, О девице небесна,
Каква велика корист, какав велики благослов твој; све што живи
Не живи само, нити за себе: не бој се и ја ћу звати
Слабашног црва са постеље ниске, и чућеш његов глас.
Изађи црве тихе долине, пред своју краљицу сетну.

Беспомоћни се појави црв, и седе на Љиљанов лист,
И сјајни Облак отплови даље, да нађе свог друга у долу.

4. лист

III

Тад виде Тела зачуђена Црва на постељи росној.

Да л си ти Црв? слика немоћи, да ли си само Црв?
Видим те као дете увијено у лист Љиљана:
Ах не плачи гласу мали, говорити не знаш, али плакати знаш;
Је л ово Црв? видим те нејаког и голог: у сузама,
И нико да ти одговори, да те мајчинским осмехом мази.

Грумен Земље зачу глас Црва, и диже главу самилосну;
Надви се над дете уплакано, и свој живот издахну
У млечној нежности, па на Телу управи поглед смерни.

О лепотице долина Хара, ми не живимо за себе,
Видиш ме неугледну, и таква сам заиста;
Моје су груди од себе хладне, и од себе су тамне,

5. лист

Али он који воли скромне, на моју главу уље излива,
И љуби ме, и траке свадбене ми везује око груди,
И каже; Ти мајко деце моје, заволео сам тебе,
И дао сам ти круну коју ти нико узети не сме.
Али како то слатка девојко, не знам, и не могу знати,
Мислим, и не могу да смислим; ипак живим и волим.

Кћи лепоте обриса сузе самилосне белим велом,
И рече, Авај! нисам то знала, и зато сам плакала:
Да Бог воли Црва знала сам, и да кажњава злу ногу
Што га намерно гази: ал да га обасипа
Млеком и уљем, то нисам знала; и зато сам плакала.
И жалила сам у благом зраку, зато што нестајем,
И лежем у твоју постељу хладну, и остављам свој усуд ојајни.

Краљице долина, Госпа од Земље одговори; чула сам ти тужбе,
Сви су ми уздаси твоји летели над кровом, али ја их позвах доле:
Хоћеш ли О Краљице у моју кућу ући, дато ти је да уђеш,
И да се вратиш; ничег се не бој, уђи девичанском ногом.

6. лист

IV

Ужасни ветар вечних капија отвори северна врата:
Тела уђе и виде тајне земље непознате;
Виде где леже мртви, и где жиласти корен
Сваког срца на земљи дубоко увлачи свој немирни сплет:
Земљу туге и суза где се осмех не виђа.

Лутала је у земљи облака кроз долине тамне, слушајући
Болне тужбалице: застајући често крај неког росног гроба
Стајала би у тишини, слушајући гласове дубине,
Све док не дође сопственом гробу, и ту она седе.
И зачу овај тужни глас из понора празног.
Што се не може уво затворити за уништење своје?
Или блиставо Око за отров осмеха!
Зашто су Капци пуни стрела одапетих,
Где хиљаду ратника у заседи лежи?
Ил Око дарова и милости што обасипа плодом и златом!
Зашто Језик прожет медом из сваког ветра?
Зашто Уво, вртлог дивљи да повуче створења?
Зашто Ноздрва раширена што ужас удише дрхтећи од страха
Зашто узда нежна на ватреном младићу!
Зашто мала завеса меса на постељи наше жеље?

Девица скочи са свога места, и с криком.
Побеже неспречена док не стиже у долине Хара.

Превеле са енглеског
Татијана Дракулић и Гордана Илић

УМСТВЕНИ ПУТНИК

Путовах кроз неку покрајину људи,
Покрајину људи и жена, и сликâ,
Ту чух и видех тако страшних, каквих
Путници по земљи не сазнају никад.

У радости се тамо рађа дете
Које се заче у најцрњој тузи;
Баш као што ми беремо плодове
Које у горкој засејасмо сузи.

Ако се то дете као дечак роди
Старици га дају, она га прикује
За тврду стену, и пажљиво хвата
У златну зделу његове крикове.

Плете му гвоздено трње око главе,
И руке и ноге пробада му потом,
Из груди му срце изреже, истргне,
Да га упозна с хладноћом и топлотом.

Прстима му живац свакi пребројава,
Баш као лихвар злато о ком снива;
Она живи од његовог плача и крикова,
И што он старији, она све млађа бива,

Док он не постане младић што крвари,
А она девица, сјајна, слична њему;
Онда он с руку окове своје скине
И, за своје уживање, веже је доле за земљу.

Он у све њене живце тада се усади,
Ко што се у свој модел усади женик одан;
Она пребивалиште његово постане
И врт његов, седамдесетоструко плодан.

И то су драгуљи људске душе,
Рубини и бисери она што чежњу слика,
Небројено злато срца које боли,
Мученика јек и уздах љубавника.

Они су његово месо, они су његово пиће;
Он храни сиротог, и просјака морена
Глађу, и путника на далеком путу:
Сваком су његова врата отворена.

Његова жалост њима је радост вечна;
Да кров и зидови звоне, они чине;
Док са ватре на огњишту
Мала девојчица не искочи и сине.

И она је сва од чврстога огња,
Од гема и злата, да нико не сме да макне
Руку да у пелене њене је повије,
Ни да њен облик детињи дотакне.

Но она прилази човеку којег воли,
Био он млад ил стар, сиромах или богаташ;
А остарелог домаћина и просјака
Они брзо на друга избаце врата.

И, ридајући, он одлази далеко,
И неко други уза се најзад га овије;
Често слеп, савијен добом, пометен,
Све док девојку неку не придобије.

И да смеша свој смрзнути узраст
У наручје девојку узима човек стари;
Кућице му нестаје са видика,
Нестају врт и љупке његове чари.

Гости су около расути по земљи:
Јер све промени оно што се мења:
Чула се увијају сама у свом страху,
Равна је земља у лопту преображена.

Звезде, Сунце, Месец, све устукну,
Све је ко бескрајна пустош празно и голо,
И ничег не оста за јело и пиће,
Пустиња тамна свуда наоколо.

Мед њених детињих усана, и слатки
Осмех, но хлеб и вино што је блисто,
И игра њеног лутајућег ока,
Помамише га опет за детињством.

Јер док он једе и пије, он бива
Сваки дан све млађи, у лику и кретњи;
И пустињом дивљом они ће заједно
Ићи у ужасу, страху и пометњи.

Као дивљи јелен одјуриће она,
Њен страх се рађа из сваког честара,
Док је он дању и ноћу progaња
Различитим вештинама љубави очаран.

Различитим вештинама Љубави и Мржње,
Док простор се пустиње не засади сав
Лавиринтима ћудљиве љубави
Куда тумарају Вепар, Вук и Лав,

Док он поново не поста ћудљиво дете,
А она — плачна старица косе седе,
Ту затим долуташе многи љубавници,
Ближе се докотрљаше и Сунце и све
звезде.

Слатко усхићење дрвеће доноси
Онима што пустињом лутају много дана;
Док се многи градови по њој не саграде,
И многе пријатне колибе чобана.

Али кад они дете нађоше намрштено,
Широм области целе страва плане:
Викаху: „Дете! дете се родило!"
И сви се на разне разбежаше стране.

Јер ко се усуди да такне намрштен облик,
До корена му руна свену, у часу;
Лавови, вепри, вуци, све се разбежа
урлајући,
И свако дрво плодове своје расу.

И нико не смеде дотаћи намрштен облик,
Сем Старе жене уплананог лица;
Она га је за стену приковала
И поступила као што већ испричах.

Превели са енглеског
Миодраг Павловић и
Љубомир Симовић

Венчање Неба и Пакла

Ринтра риче и тресе своје ватре у
тешкоме зраку,
Гладни облаци тону над дубином.

Некада мек и опасном стазом
Праведни човек иђаше
Путем долине смрти.

Руже се саде где трње расте,
И на огољелој степи
Певају медене пчеле

Онда се засади опасни пут,
И поток и река
На свакој стени и гробу;
А на бело испраним костима
Црвено блато се створи;
Док зликовац остави лагани пут
И пође опасном стазом,
И отера праведника
У поднебља пуста.

Сад подла змија пузи
У благој покорности,
А праведник бесни у пустињи
Где лавови блуде.

Ринтра риче и тресе своје ватре у
тешкоме зраку
Гладни облаци тону над дубином.

Пошто је почело ново небо, и сада је тридесет и три године од његовог објављења, Вечити Пакао је опет оживео. И гле! Сведенборг је анђео који седи на гробу: његова дела су ланена платна у која је огрнут. Сада је власт Едома, и повратак Адама у Рај. Види Исаије XXXIV и XXXV главу.

Без супротности нема напредовања. Привлачење и Одбијање, Разум и Снага, Љубав и Мржња потребни су животу људском.

Из тих супротности излази оно што религиозни зову Добро и Зло. Добро је оно пасивно што се покорава Разуму. Зло је оно активно што исходи из Снаге.

Добро је Небо, Зло је Пакао.

ГЛАС ЂАВОЛА

Све Библије и свете књиге биле су узрок следећих заблуда:

1. Да Човек има два стварно постојећа начела, тј. Тело и Душу.

2. Да је Снага, звана Зло, само од Тела; и да је Разум, зван Добро, само од Душе.

3. Да ће Бог мучити човека у Вечности што слуша своје Снаге.

Али следеће супротности ових су истините:

1. Човек нема Тело засебно од Душе; јер оно што се зове Тело јесте део Душе који се одликује са пет Чула, главним пролазима душе у овом добу,

2. Снага је једини живот, а она је од Тела; а Разум је међа, или спољашњи обим Снаге.

3. Снага је Вечно Уживање.

Они који ограничују Жељу, чине то зато јер им је жеља довољно слаба да се да ограничити; а ограничитељ или Разум заузима онда насилно њено место и влада над осталом без воље.

Поставши ограничена, она постепено бива пасивна, док не постане само сенка Жеље.

Повест тога написана је у Изгубљеном Рају, и Владар, или Разум зове се Месија.

А изворни Арханђел, или заповедник Небеске Војске, зове се Ђаво или Сатан, а његова деца зову се Грех и Смрт.

Али у Књизи о Ијобу (Јову) Милтонов Месија зове се Сатан.

Јер је та повест примљена од обе странке.

Заиста се чинило Разуму као да је Жеља била изгнана; али Ђаволов рачун је да је Месија отпао и створио небо од оног што је украо из Бездна.

То се види у Еванђељу, где он моли Бога да пошаље Утешитеља или Жељу, да би Разум имао Идеје на којима да гради; јер Јехова Библије није нико други но онај што пребива у горућем пламену.

Знајте да после Христове смрти, он постаде Јехова.

Но у Милтону отац је Усуд, Син Разум са пет чула, а Свети Дух је Вакуум.

Примедба. Разлог зашто је Милтон писао у оковима кад је писао о Анђелима и Богу, а у слободи кад о Ђаволима и Паклу, јесте тај што је био истински песник и од Ђаволове странке, и не знајући то.

ЗНАМЕНИТА ЗАМИСАО

Шетајући између огњева Пакла, с уживањем у радостима Генија што се Анђелима чине као мучење и нездравље, сабрах неке од њених пословица, мислећи да изреке које један народ употребљава обележавају његов карактер, тако и Пословице Пакла показују природу Паклене мудрости боље него ма који опис зграда или одела.

Кад се вратих кући, на бездни пет чула, где се провала равних бокова мргоди над овим светом, видех једног моћног Ђавола, огрнутог у црне облаке, лебдеће на странама стене: огњевима који разгризају он написа ову изреку коју сада виде духови људски и читају је на земљи:

Како ти знаш да л' свака тица што сече ваздушни пут Радости није огромни свет затворен с твојих пет чула?

ПОСЛОВИЦЕ ПАКЛА

У доба сетве учи себе, у жетви учи друге, у зиму уживај.
Терај своје рало и плуг преко костију мртвих.
Пут претераности води двору мудрости.
Памет је једна богата ружна матора девојка којој се удвара неспособност.

Ко жели а не дела, рађа кугу.
Пресечен црв опрашта плугу.
Загњури оног у реку који воли воду.
Будала не види исто дрво које види мудар.
Чије лице не светли, тај неће никад постати звезда.
Вечност води љубав са породом времена.
Вредна чела нема времена за бригу.
Часови лудости мере се сатом, али часове мудрости не може измерити ниједан сат.
Сва здрава храна хвата се без замке.
Изведи број, тежину и меру у години оскудице.
Ниједна тица не лети сувише високо ако лети својим рођеним крилима.
Мртво тело не свети увреде.
Најузвишеније дело је поставити другог испред себе.
Кад би будала истрајао у својој лудости, постао би мудар.
Лудост је огртач подлаштва.
Стид је огртач охолости.
Тамнице се зидају камењем Закона, свратишта циглама Вере.
Гордост пауна је слава божја.
Пожуда јарца је доброта божја.
Гнев лава је мудрост божја.
Нагота жене је дело божје.
Прекомерна брига се смеје, прекомерна радост плаче.
Рикање лавова, урлање вукова, беснило узбурканог мора и разорни мач делови су вечности сувише велики за човечје око.

Лисица проклиње клопку, не саму себе.
Радост оплођује, Брига рађа.
Нека човек носи кожу лава, жена крзно овце.
Тица гнездо, паук мрежу, човек пријатељство.
Себична насмејана будала и тупа намрштена будала биће обе сматране за мудре, да би могли бити бич.
Што је сада доказано, било је некад само замишљено.
Пацов, миш, лисица и зец траже корење; лав, тигар, коњ и слон траже плодове.
Бунар садржава, извор преслива.
Једна мисао испуњује неизмерност.
Кажи увек што мислиш и низак човек ће те избегавати.
Све што је тако да се може веровати, слика је истине.
Орао никад није изгубио толико времена као кад се подао да учи од гаврана.
Лисица се стара за себе, али Бог се стара за лава.
Мисли ујутро. Ради у подне. Једи увече. Спавај у ноћи.
Ко је отрпео да га преварите, познаје вас.
Као што плуг слуша речи, тако Бог награђује молитве.
Тигри гнева мудрији су но коњи поуке.
Очекуј отров из устојале воде.
Никад не знаш шта је доста, ако не познаш шта је више но доста.
Слушај на будалине прекоре, то је краљевско преимућство.
Очи од пламена, ноздрве од ваздуха, уста од воде, брада од земље.
Слаб у храбрости, јак је у лукавству.
Јабуково дрво никад не пита букву како ће расти, нити лав коња како ће узети свој плен.
Захвалан прималац носи богату жетву.
Кад други не би били будале, ми бисмо били.
Душа слатког уживања не може бити упрљана.
Кад видиш орла, видиш део Генија; подигни горе главу.
Као што свилена буба бира најлепше лишће да леже своја јаја, тако

свештеник полаже своју клетву
на најлепша уживања.
Да се створи мали цвет, посао је векова.
Проклињи стеге, благосиљај распуштеност.
Најбоље вино је најстарије, најбоља вода
најновија.
Молитве не ору. Хвале не жању.
Радости се не смеју. Туге не плачу.
Глава Узвишеност, срце Патхос (Страст),
полни удови Лепота, руке и
ноге Сразмерје.
Ко ваздух тици или море риби, тако је
презрење оном што је
за презирање.
Врана би да је све црно, сова да је све
бело.
Преобилност јесте Лепота.
Кад би лав примио савет лисице, био би
лукав.
Оправљање прави праве путеве; али
криви путеви без оправке
путеви су Генија.
Боље убити дете у колевци, но хранити
неостварене жеље.
Где нема човека, природа је празна.
Истина се никад не може рећи тако да
се разуме а да се не верује.
Доста! Или сувише!

Стари Песници оживљавали су све видне предмете Боговима или Генијима, називајући их именима и украшујући их особинама шума, река, планина, језера, градова, народа, и свега што су њихова проширена и многобројна чула могла опазити.

И нарочито су проучавали Генија сваког града или земље, стављајући га под његово Умно Божанство;

Док се не образова један Систем, који су неки искористили и подјармили пук покушавши да остваре или одвоје Умна Божанства од њихових објеката — тако отпоче ред свештенички.

И узеше облике обожавања из песничких прича.

И најзад објавише да су Богови наредили то.

Тако су људи заборавили да сва Божанства живе у људским грудима.

ЗНАМЕНИТО МАШТАЊЕ

Пророци Исаија и Језекиељ обедоваху са мном, и ја их упитах како се они тако просто усудише да тврде да је Бог разговарао с њима, и да ли тада не помислише да ће бити криво схваћени, и тако постати узрок варања.

Исаија одговори: „Ја нисам видео никаквог Бога, нити чуо ма какvог, у ограниченој органској свести; али моја чула открише безгранично у свему, и пошто се ја тада убедих, и остајем убеђен, да је глас поштене срџбе глас Божји, нисам се бринуо о последицама него сам писао."

Онда ја запитах: „Да ли чврсто уверење да је нешто тако, чини да је тако?" Он одговори: „Сви песници верују то, и у временима уобразиље то чврсто уверење премештало је планине; али многи нису способни за чврсто уверење ни у чем."

Онда Језекиељ рече: „Филозофија Истока учила је прва начела људске свести. Неки народи сматрали су једно начело за извор, а неки друго; ми од Израиља учили смо да Песнички Геније (како га сада зовете) беше прво начело, а сва друга само изведена из тог. То беше узрок да смо презирали свештенике и филозофе других земаља, и прорицали да ће се најзад показати да су сви богови потекли од наших, и да ће бити потчињени песничком Генију. То је оно што је наш велики песник, краљ Давид, желео тако жарко и дозивао тако страсно, казујући да он побеђује непријатеље и влада царствима, а ми смо толико волели нашег Бога да смо у његово име проклињали сва божанства околних народа, и тврдили да су се они бунили. Због тих схватања пук дође да мисли, да ће на крају сви народи бити потчињени Јеврејима."

„То," рече он, „као сва чврста веровања, дође да се збуде, јер сви народи верују у књиге Јеврејске и обожавају Јеврејског Бога, па шта може бити већа потчињеност?"

Ја слушах то са неким чуђењем, и морам признати своју сопствену убеђеност у то. После обеда замолих Исаију да обрадује свет својим изгубљеним делима; он рече да се ништа од једнаке вредности није изгубило. Језекиељ рече то исто о својим.

Исто тако запитах Исаију шта је учинило да иде го и босоног три године. Он одговори: „То исто што учини и нашем пријатељу Грку, Диогену."

Онда запитах Језекиеља, зашто је јео ђубре и лежао тако дуго на десној и левој страни. Он одговори: „Жеља да подигнем друге људе до сазнања бескрајнога: то раде и Северо-Америчка племена, па је ли онај поштен који се опире свом генију или савести само за љубав тренутног уживања или обдарења?"

Старо предање да ће свет сагорети у ватри на крају шест хиљада година, истинито је, као што сам сазнао од Пакла.

Јер, анђелу са пламеним мачем наређено је да тада напусти стражу код дрвета живота, а када то учини, све што је створено сагореће се и појавиће се бескрајно и свето, док се сада јавља као крајно и покварено.

А то ће се догодити растењем чулног уживања.

Но, најпре се мора искоренити мишљење да човек има тело одвојено од душе; то ћу ја учинити штампајући пакленом методом, телима што нагризају, која су у Паклу лековита и спасоносна, растапајући привидна површинства и откривајући безгранично што беше сакривено.

Кад би врата свести била очишћена, све би се јавило човеку као што јесте, безгранично.

Јер човек се затворио толико да гледа све ствари кроз узане пукотине своје пећине.

ЗНАМЕНИТА МАШТАНИЈА

Био сам у штампарији у Паклу, и видео метод по ком се знање преноси са генерације на генерацију.

У првој соби беше Змај—Човек који је чистио смет са уста пећине, а унутри читав број Змајева који копаху пећину.

У другој соби беше Змија увијена око стене и пећине, и друге које је украшаваху златом, сребром и драгим камењем.

У трећој соби беше Орао са крилима и перјем од ваздуха: он чињаше да унутрашњост пећине беше бескрајна. Уоколо имађаше више људи сличних орловима који зидаху палате у огромним стенама.

У четвртој соби беху Лавови горућих огњева, беснећи уоколо и топећи метале у живе течности.

У петој соби беху Безимени облици, који бацаху метале у простор.

Ту су их примали Људи који заузимаху шесту собу и даваху им облике књига, смештаху их у библиотеке.

Џинови који су саградили овај свет у његову чулну стварност, и сада изгледа да живе у њему у оковима, у истини су узроци његовог живота и извори све активности, али окови су лукавство слабих и питомих духова, који имају моћ да се одупру Снази. Следујући изреци: слаб у храбрости јак је у лукавству.

Тако је један део бића Плодећи се, а други Прождирући. Прождирућем изгледа као да би Плодећи се, био у оковима, али није тако; он само узима делове егзистенције и замишља да је то цело.

Али Плодећи се престао би бити плодоносни, кад не би Прождирући као море примао сувишак његових уживања.

Неки ће рећи: Није ли Бог сам Плодећи се? Ја одговарам: Бог само Дела и Јесте, у постојећим бићима или у људима.

Те две групе људи има увек на земљи, и они морају да су непријатељи: ко год покуша да их измири, иде за тим да уништи живот.

Вера је тежња да се то двоје измире.

Примедба. Исус Христос није желео да их споји, него да их раздели, као у параболи о овцама и козама. И он каже: „Нисам дошао да пошаљем Мир него Мач".

Месија или Сатан или Искушитељ беше некад сматран као да је био један од Препотопских који су наше снаге.

ЗНАМЕНИТА МАШТАНИЈА

Један Анђео дође ми и рече: „О бедни, будаласти млади човече! О страшно! О грозно! Погледај врелу, горућу тамницу коју спремаш за себе за сву Вечност, и којој идеш на таком путу."

Ја рекох: „Можда ћете хтети да ми покажете моју вечну судбину, па ћемо је заједно посматрати и видети да ли је више за жаљење ваша или моја."

Онда ме поведе кроз једну шталу и цркву, па доле у подрум цркве, на чијем крају беше један млин. Кроз млин прођосмо и стигосмо у једну пећину. Низ сводове који савијају тумарали смо нашим досадним путем, док се испод нас појави празнина безгранична као доње небо, и ми се ухватисмо за корење дрвећа и висисмо изнад те огромности. Али ја рекох: „Ако хоћете, ми ћемо се предати овој Празнини да видимо да ли има Провиђења и ту. Ако ви нећете, ја хоћу!" Али он одговори: „Немој правити претпоставке, млади човече, него остајући овде, гледај твоју судбину која ће се убрзо појавити док помрчине прођу."

Тако ја остадох са њим седећи на умршеним жилама једног храста. Он је лебдео о једном фунгусу, који је висио главом наниже према дубини.

Постепено видесмо бескрајни Понор запаљен, као дим горуће вароши: испод нас у огромној даљини беше сунце, црно али светлећи; около њега беху пламени путови на којима су се вртели огромни пауци милећи за пленом који је летео или боље пливао у бескрајној дубини у најстрашнијим облицима животиња насталих из трулења; и ваздух беше пун њих, и чињаше се састављен од њих — то су Ђаволи и зову се Силе ваздуха. Ја сад запитах мог сапутника, шта је мој вечни удес? Он рече: „Између црних и белих паукова."

Али сад, између црних и белих паукова прште један облак и ватра, и котрљаше се кроз дубину, црнећи све под собом; тако да доњи понор поста црн као море, и ваљаше се са ужасним шумом. Испод нас ништа се сада није могло видети, осим једна црна бура, док, погледавши на Исток између облака и таласа, спазисмо један слап од крви помешане са огњем, и, колико би се не многим каменицама могло добацити, појави се и потону опет љуснаста гужва једне страшне змије. Најзад, на Истоку, далеко за три степена, појави се пламени врх изнад таласа. Полако се дизаше као ивица златних стена, док не открисмо два глоба пурпурне ватре, од које море побеже у облацима дима; и онда видесмо да то беше глава Левијатана. Чело му беше, раздељено у пруге, зелене и пурпурне, као оне на челу тигра. Убрзо видесмо му уста и црвене шкрге где висе изнад узбесneле пене, бојећи црну дубину зрацима крви, и приближујући се нама свим бесом једног Духовног Живота.

Мој пријатељ Анђео успе се са свог места у млин. Ја остадох сам, и онда те појаве више не беше; али ја се нађох сам седећи на једној пријатној клупи поред реке, на месечини, слушајући неког харфисту који певаше уз харфу; и његова тема беше: „Човек који никад не мења своје мишљење јесте као устајала вода, и рађа рептилије духа."

Али ја се дигох и потражих млин, и ту нађох мога Анђела који, изненађен, питаше ме, како сам се спасао.

Ја одговорих: „Све што смо видели било је благодарећи вашој метафизици; јер, кад ви побегосте, ја се нађох на клупи на месечини слушајући харфу. Али сад, пошто смо видели моју судбину, хоћу ли да покажем вашу?" Он се насмеја мом предлогу, али ја, силом, изненада ухватих га у своје руке и одлетех западно кроз ноћ, док се не подигосмо изнад земљине сенке; онда се бацих са њим право у тело сунца. Ту се обукох у бело, и, узевши у руку Сведенборгове књиге, тонух из славног региона, и прођох све

планете док не дођосмо до Сатурна. Ту застадох да се одморим, и онда скочих у празно између Сатурна и стајаћих звезда.

„Овде је," рекох ја, „ваша судба, у овом простору — ако се то може назвати простором." Убрзо спазисмо шталу и цркву, и ја га однесох на олтару и отворих Библију, и авај! то беше дубока јама у којоу се спуштах, гурајући пред собом Анђела. Брзо за тим сагледасмо седам кућа од цигала. У једну уђосмо; у њој беше пуно мајмуна, павијана, свих и свакојаких од те врсте, везаних ланцем преко средине, кезећи се и шкргућући један на другог, али задржавани краткоћом својих ланаца. Ипак, видех да су неки пут постајали многобројни, и онда би слаби били шчепани од јаких, и са искеженим погледом, најпре спарени, па онда прождерани, кидају ћи прво један уд затим други, док тело не оста као беспомоћни труп. И то би појели такође, пошто би се кезили и изљубили га са видном нежношћу, а ту и тамо видех неког где слатко кида меса са свог рођеног репа. Пошто нам је обојици смрад ужасно досађивао, ми одосмо у млин, и ја у руци донесох костур једног тела, који беше у млину Аристотелова Аналитика.

Онда Анђео рече: „Твоја машта ме је преварила, и ти треба да се стидиш".

Ја одговорих: „Ми варамо један другог, и само је изгубљено време разговарати са вама, чија су дела сама Аналитика!"

Увек сам налазио да Анђели имају ту сујету да говоре о себи као Једино Мудрима. Они то чине са убеђеном бестидношћу, удаљујући се од систематског размишљања.

Тако се Сведенборг хвалио да је оно што он пише ново; мада је то само садржај или регистар већ објављених књига.

Неки човек носио мајмуна да га показује, па пошто је био мало паметнији од мајмуна, он поста сујетан и уобрази да је много паметнији од седам људи. Тако је са Сведенборгом: он показује лудости црнака, и излаже порузи лицемернике, док не уобрази да су сви религиозни, а он једини на земљи који је икад пробио мрежу.

Сад чујте праву чињеницу: Сведенборг није написао ниједну нову истину. Но, чујте и другу: он је писао све старе лажи.

А сад чујте разлоге. Он је разговарао са Анђелима који су сви религиозни, а није говорио с Ђаволима који сви мрзе религију, јер је био неспособан због својих уображених знања.

Тако су Сведенборгова дела једно понављање свих површних мишљења, и једна анализа узвишенијега — али не даље.

Чујте сад другу чињеницу: Сваки човек механичких дарова може из дела Парацелзуса, или Јакова Бемеа направити десет хиљада књига исте вредности Сведенборговим, а из дела Дантеа или Шекспира бескрајан број.

Али, када то учини, не дајте му рећи да он зна боље него његов учитељ, јер он само држи свећу на сунцу.

ЗНАМЕНИТА МАШТАНИЈА

Једном видех једног Ђавола у пламену ватре, који се дизао испред једног Анђела што је седео на облаку, и Ђаво изусти ове речи:

„Слављење Бога је: поштовати његове дарове у другим људима, сваког према његовом генију, и волети највеће људе највише; они који ненавиде или каљају велике људе, мрзе Бога, јер нема другог Бога."

Анђео чувши то постаде скоро плав, али савлађујући се поста жут, најзад бео, црвен, и насмејан, и онда одговори:

„Ти Идолопоклониче! Није ли Бог један, и зар он није видљив у Исусу Христу? и зар није Исус Христос дао своју потврду закону од десет заповести? и зар нису ови људи луде, грешници и ништавила?"

Ђаво одговори: „Истуцај будалу у жрвњу са житом, па ипак лудост његова неће из њега бити истерана. Ако је Исус Христос највећи човек, треба да га во-

лите у највећој мери. Сада чујте како је он дао потврду закону од десет таблица. Није ли се он ругао Сабату, и тако исмејао Бога Сабата; није ли убијао оне што бише побијени њега ради; није ли отклонио закон од жене ухваћене у прељуби; крао од рада других да би себе одржао; сведочио криво, кад је пропустио да се брани пред Пилатом; лакомио се кад је молио за своје ученике, и кад им је рекао да отресу прашину својих ногу на оне који одбише да их приме на сместиште? Ја вам кажем, ниједна врлина не може постојати, а да се не прекрше тих десет заповести. Исус је био сав врлина, и радио је по нагону, не по правилима."

Кад је то изговорио, ја видех Анђела како је раширио руке, загрливши пламен огњени, и сагорен би, и узнесе се као Илија.

Примедба: Тај Анђео који је сада постао Ђаво, јесте мој особити пријатељ. Ми често читамо заједно Библију у њеном пакленом или дијаболичном значењу, који ће свет добити, ако се добро влада.

Ја имам још и Библију Пакла, коју ће свет добити хтео не хтео.

Један закон за Лава и Вола јесте подјармљење.

Четири Зоа

ПЕСМА ЕНИТАРМОНЕ НАД ЛОСОМ

Узимам харфу сфера и ударам у жице.

При првом звуку златно Сунце устаде из дубине,
И затресе своју страшну косу;
Ехо пробуди Месеца да расплете своје сребрне власи:
Златно Сунце носи даље моју песму,
И девет светлих сфера хармоније дижу се около огњена краља.

Радост Жене је смрт њенога највећма Љубљенога,
Што умире од љубави за њом
У мукама страшне љубоморе и страдањима обожавања;
Ноћ Љубавника носи моју песму,
И девет сфера уживају под мојом моћном управом.

Певају не престајући уз ритам моје бесмртне руке.
Свечани неми Месец
Чини да одјекује жива хармонија на мојим удовима;
Песме и звери уживају и играју,
И свако тражи своју драгу да покаже дубоку своју радост.

Страсни и страшни они играју и цепају дубину;
Бездна подиже своју дивљу главу
И губећи се на бескрајним шуштећим крилима ишчезава са криком
Крик се губи и вечно изумире,
Док живи глас вечно живи у својој најдубљој радости.

Устајте, ви мала блистава крила, и певајте своју детињу радост,
Устајте и пијте своје блаженство.
Јер све што живи свето је, јер Извор Живота
Спушта се да буде плачуће детенце;
Јер земни црв обнавља влажност песковите ледине.

Сад пружам своју леву руку на Земљи доле.
И ударам у страшну жицу.
Будим слатку радост у мочварама туге, и садим смех
У шумама ожалошћења,
И будим врију ће изворе живота у пределима црне смрти.

О, ја сам уморна. Положи на мене своју руку ил ћу обнесвеснути,
Пашћу под тим зрацима твојим;
Јер ти си додирнуо мојих пет чула и она ти одговорише.

Сада сам ништа, и падам,
И спавам на постељи ћутања, док ти ме не пробудиш.

ПЕСМА БЕЗГРЕШНЕ ДУШЕ

Ходи, о Вала, из траве и из ћутеће росе, ходи!
Дижи се из росе смрти, јер је Вечни устао Човек.

Она се диже између цвећа и погледа на источном светлу;
Пође, потрча — крилате јој ноге — по трави која се повија;
Хаљине јој раздрагане у звучноме ветру, и коса јој блиста од росе.
Овако одговара: Чиј глас је то у гласу зрака који храни,
У даху јутра будећи душу из травне постеље њене?
Где пребиваш ти? јер тебе ја тражим, за тебе само
Мора да сам спавала вечно, нит осетих росу јутра.
Гле, како се расклапа свануће и ближи се звучном хармонијом;
Гле, како зраци навешћују дизање неке славне силе!
Сунце је твоје, путује оно у свом величанственом сјају.
О ти творачки гласе што зовеш, па ко да одговори теби? —

„Куда бегаш, О лепа ти, где тражиш свој срећни крај?
Светлини оној? — Ја тамо хитам, јер извесно отуда дођох,
Ил мора да сам спавала вечно и росу не осетих јутра."

— Мора да си спавала вечно, и још не осетила јутра.
Ал оно сунце које све храни, оно је подигло тебе.
Тице славе сунце; звери се играју на његовим зрацима.
И сваки цвет и сваки лист ужива у његовом сјају.

Онда и ти, О лепа, седи; јер ти си као трава,
Подижеш се у роси јутра, у ноћи се заклапаш.

— Авај ми! зар сам само ко цвет? Онда ћу сести доле,
Онда ћу плакати, уздисати, кунаћу за бесмртношћу.
И грдићу творца, тебе О сунце, што си ме дигло да паднем.
Рекавши тако седе и плакаше под јабуковим дрвећем.

— О да би збрисано било, ти сунце, што ме подиже за бол,
Даде ми срце да моли и тражи, диже ме, своју сенку,
Да осетим твоје срце, да видим твој сјај, и да лутам сама
Без наде, ако сам као трава и имам тако да прођем.

— Дигни се, О лепа Душо! зашто седиш, што седиш и плачеш?
То сунце ће остарит, иструнути, ал ти ћеш цветати вечно.
Плод ће зрети и опадати, и цвеће ће нестајати,
Ал ти ћеш све надживети! Устај! О утри те росне сузе!

— Шта, хоћу л' вечно живети? Откуд тај слатки, утешни глас?
И откуд глас тај туге? О сунце, ти си сад ништа мени!
Иди весело својим путем, и радујмо се скупа!
Ја идем с Његовим стадом и слушам Његових јагањаца блек!
О да Му могу видети лице и следити чисте Му стопе!
Идем по трагу Његових стада! — Ходите, нежна стада!
Можете л' општити са чистом душом што жуди за својим творцем?
Не одговарате: онда ћу бити чуварка ваша у башти.
И чуваћу вас и пратити Вам стопе! Ви нисте ко тице

Што певају и лете у светлом зраку; ви
лижете моје ноге,
Па пустите да вам дирнем ја вунаста
ваша леђа;
А ви ми за то будите пратња докле
певам ја,
Јер у мом срцу диже се нова песма
Господу мом:

— Устај. О сунце, најдивнија слуго и
светлости дана, ти!
Летите, нежни ви ваздуси носите глас
мог весеља!
Теците свеже воде јасне, текућ поврх
нежне траве;
А ти, мирисна земљо, предај свој живот
и плоду и цвећу!
Пођите за мном, о моја стада, чујте мој,
раздрагани пој!
Нек глас мој чује се на облацима што
блистају на сунцу.
Зваћу, а ко ће се одазвати мени? Певаћу,
ко ће отпевати?
Гле, између пријатних хумова, гле, живе
изворе живи.
Теку они између зелених паша, између
мојих дрвета!
Нисам ту сама! О моја стада, ви сте моја
браћа,
А ви, О тице, што славите небо и певате,
ви сте ми сестре!
Ја певам а ви ови отпевате мени, уживам
а ви сте срећни!
Пођите за мном, О моја стада, да сиђемо
у долину.
О како су слатки виногради, цватући на
сунцу,
Како је бистар поток из стене, текућ кроз
златан песак!
Како су свежи ветри долине! А руке
гранатих дрвета
Сакривају нас од сунца! Хајде, да
седнемо у хладу.
Мој Лувах ме је сместио ту у милој и
драгој земљи,
Дао ми плодова и пријатне воде, топлих
висова, хладовитих долина!
Ту ћу назидати себи дом и призиваћу
његово име:
Ту ћу се враћати када сам уморна, да
потражим одмор драг.

Превео са енглеског
др Светислав Стефановић

НОЋ СЕДМА (б)

Али у дубинама испод (дрвета) корена
Мистерије у најмрачнијој ноћи
Где је Уризен сео на своју стену Сенка
је сновала (суморна)
Уризен је видео и тријумфовао и позвао
(Сеновиту Жену) своје ратнике

Време Пророчанства се сада окренуло
и сав
Овај Свемирски Украс је мој и у мојим
рукама
Крајеви Неба као Плашт увићу их око
себе
Уништавајући што мора бити уништено
тада у снази и величанствености
Ићи ћу напред кроз та широка поља
бескрајне Вечности
Бог а не Човек Освајач у тријумфалној
слави
И сви Синови Вечитог поклониће се пред
мојим ногама

(Сеновити глас одговори о Уризене
Принче Светлости)
Најпре Занате и Трговину бродове и ратне
лађе он сагради с трудом
Да преплива море а на Копну деца се
продају да раде
Због страшне нужде стално радећи дан
и ноћ док
Им сав живот не угасне и не приме
утварни облик у мрачном очају
И миријаде робова у бродским товарима
терете потмули шум мора
Звечећи чегртавим ланцима Свемирско
Царство јечи
И он нареди његови Синови нађоше
Средиште у Дубини
И Уризен постави први Камен и све
његове миријаде

Саградише храм по обличју људског срца

У Четири Чула у Обрису Контури и Облину, заувек
У Праштању Грехова које је Самопоништ-тење, по је Завет Јеховин

Четири Жива Бића Кочије Човечности Божанска Несхватљива
У дивним се Рајевима шире Ово су Четири Рајске Реке
И Четири Лица Човечности према Четири Главне Тачке
Неба идући напред напред неодољиво из Вечности у Вечност

И здружише се у драматичне облике Визије који сјајни
Одзвањаху из њихових Језика грмећи величанствено у Визијама
У новим Пространствима, стварајући узоре Памћења и Интелекта
Стварајући Простор, Стварајући Време у складу са чудима Божанским
Људске Маште, кроз сва Три Предела неизмерна
Детињства, Зрелости и Старости (;) и сав страшан неизмеран Нон Енс
Смрти видео се у обнављању ужасном или самозадовољном мењајући се
Према предмету спора и свака Реч и Свахи Знак
Беше Људски према Ширењу и Скупљању, Прозирности или
Непрозирности Нервних влакана таква беше промена Времена и Простора
Који се мењају као што се Органи Опажаја мењају и они су ходали
Тамо-амо у Вечности као Један Човек одржавајући се свакн у сваком и јасно виђени
И видећи: према прикладности и реду. И чух да Јехова говори
Ужасан са свог Светог Места и видех Речи Заједничког Завета Божанског
На Кочијама од злата и драгуља са Живим Бићима звезданим и пламтећим
У свим Бојама, Лав, Тигар, Коњ, Слон Орао Голуб, Мува, Црв,
И сва чудесна Змија одевена у драгуље и богату одећу Почовечују се
У Праштању Грехова према Завету Јеховином. Они Вичу
Где је Завет Пријамов, Моралне Врлине Паганина
Где је Дрво Добра и Зла што је израсло испод окрутне пете
Албионове Утваре Патријарха Друида! где су све његове Људске Жртве
Тако рече окрутна хладна стежућа Утвара зове се Артур
Сабијајући се у Стене Друида око Канана Агага и Арама и Пароха

Тада Албион привуче Енглеску у своје наручје јечећи у сузама
Али она развуче своју звездану Ноћ у Просторе насупрот њему, као
Дугу Змију, у Бездану Утваре која је повећала
Ноћ Змајским крилима прекривеним звездама и у Крилима
Јерусалим и Вала се појавише: и горе међу Крилима величанствена
Божанска Визија нејасна се појавила у облацима што лију крв.

Милтон

Поема у 2 Књиге
Да Оправда Путеве Бога Људима

1. лист

УВОД

Украдена и Изопачена Дела Хомера и Овидија: Платона и Цицерона, која сви људи треба да презиру: створена су вештином насупрот Узвишености Библије. али када Ново Доба буде вољно да се Огласи: све ће се исправити: та Велика Дела старијих и свесно и по позиву Надахнутих људи, добиће своје право место и Кћери Памћења постаће Кћери Надахнућа. И Шекспир и Милтон беху зауздани

општом болешћу и заразом глупих грчких и латинских робова Мача.

Устаните о Млади Људи Новог Доба! окрените се против неуких Плаћеника! Јер имамо Плаћенике у Војсци, на Двору и на Универзитету: који би кад би могли, заувек ослабили Духовни и продужили Телесни Рат. Сликари! вас зовем! Вајари! Архитекте! Не допустите да помодне Будале ослабе ваше снаге ценом којом плаћају безвредна дела или скупо оглашаваним хвалисањем таквим делима; верујте Христу и његовим Апостолима да постоји Врста Људи чија је једина радост у Уништавању. Нама не требају ни грчки ни римски узори ако смо само прáви и верни својој сопственој Имагинацији, тим Световима Вечности у којима ћемо живети вечито у Исусу нашем Господу.

Да ли те ноге у старо време.
Ходаху енглеским планинама:
Да л Јагње Божје виђено је,
У енглеским долинама!

Да ли је Лик Божански сјао,
Над брдима мрачним од облака?
Да л је Јерусалим саграђен овде
Сред ових Ђаволских Млинова?

Дајте ми лук мој златни пламтећи:
Дајте ми Стреле жудње моје:
Дајте ми Копље: Бежите облаци!
Дајте ми моје ватрене Кочије!

Нећу прекинут Духовну Борбу,
Мач неће спавати у руци мојој:
Док не саградимо Јерусалим,
У Земљи енглеској зеленој.

Књига прва, 22. лист

Иако отерана са Седам Звезданих у Улро
Божанска Визија ипак остаје Свуда
За-увек. Амин.
И Ололон је тужио за Милтоном великом
тужбалицом.
Док је Лос слушао невидљив у страху,
ја сам везао своје сандале;
Да ходам напред кроз Вечност, Лос се
спусти до мене:
И Лос иза мене стаде; страшно пламтеће
Сунце: тик
Иза мојих леђа; Окренух се у страху, и
видех.
Лос стајаше у тој дивљој ужареној ватри;
па се и он саже
И завеза моје сандале у Удан-Адану;
стајао сам дрхтећи
У прекомерном страху и ужасу, стојећи
у Долини
Ламбет: али он ме пољуби, и зажеле ми
здравље.
И сјединих се у Једног Човека с њим који
се диже у мојој снази:
Беше прекасно да узмакнем. Лос је већ
ушао у моју душу:
Његови ужаси обузеше ме целог! Ја се
указах у бесу и снази.

Ја сам тај Сенасти Пророк који је пре
Шест Хиљада Година
Пао са свог места из наручја Вечности.
Шест Хиљада Година
Је прошло. Враћам се! и Време и Простор
покоравају се мојој вољи.
У Шест Хиљада Година ходам горе доле:
јер ниједан Тренутак
Времена није изгубљен, и ниједан Догађај
у Простору несталан.
Већ све остаје: ова грађа Шест Хиљада
Година
Остаје стална: иако на Земљи где Сатана
Паде, и беше уништен све ствари
ишчезавају и не виде се више
Оне не ишчезавају за мене и моје, ми их
чувамо први и последњи(.)
Генерације људи теку тōком Времена
Али њихови суђени ликови остају
непромењени за вјени вјеков.

Тако рече Лос и ми пођосмо на његовом
узвишеном боравишту
Јер ако ми које смо само привремене,
и одлазимо у зиму
Видимо ова чуда Вечности нестаћемо

Али ви О наши Очеви и Браћо, останите
у Вечности

Али подарите нам Временско Боравиште. говорите
Нам; ми ћемо послушати ваше речи као што ви слушате Исуса
Вечног који је блажен за вјеки вјеков. Амин

То рекоше дивне Еманације; и појави се угодна
Блага Сенка изнад: испод: и свуда около,

Књига друга
30. лист

Постоји место где су Супротности подједнако Истините
Ово место зове се Беулах, То је угодна дивна Сенка
Где не може доћи до расправе, Због оних што Спавају.
На ово место спустише се Синови и Кћери Ололона
У свечаној жалости, међу месечинасте сенке и брда Беулаха
Жалећи за Милтоном: немо чуђење обузе Кћери Беулаха
Занете слатком нежношћу и благом добротом.

Беулах је заувек Створен око Вечности; показујући се
Становницима Едена, око њих на све стране.
Али Беулах се својим Становницима показује унутар окружја
Као вољено дете у мајчином наручју окружено
Рукама љубави и сажаљења и слатке самилости. Али
Синовима Едена месечинаста боравишта Беулаха
Су од Велике Вечности благ и угодан Одмор.

И тако је то Створено. Ево Вечна Велика Човечност
Којој Слава и Власт Заувек Амин
Хода међу свом узвишеном Породицом виђена на сваком лицу
Као дах Свемогућег. такве су речи човека човеку

У великим Ратовима Вечности, у бесу Поетског Надахнућа,
Да изграде Универзум величанствени: Менталне облике Стварајући

Али су Еманације дрхтале прекомерно, и нису могле
Да живе, јер живот Човека беше прекомерно неограничен
Његова радост постаде им ужасна, дрхтале су и планале
Вапећи углас. Дај нам боравиште и место
У коме се можемо сакрити под сенком крила

Јерусалим

ЕМАНАЦИЈА ДИВА АЛБИОНА

1. лист
(Насловни лист)

Постоји Празнина, изван Постојања, која се ако се у њу уђе
Заокругљује и постаје Утроба, такво беше Албионово склониште
Угодна Сенка Отпочинка названа Албионова дивна Земља
Његова Узвишеност и Патос постају Две Стене учвршћене у Земљи
Његов Разум, његова Утварна Снага, прекрива их (.)
Јерусалим његова Еманација је Камен положен испод (.)
О (Албионе гледај сажаљевајући) гледај Визију Албиона

Полупријатељство је најгорче Непријатељство рече Лос
Пошто уђе на Врата Смрти због Албиона Надахнут
Дуготрајне патње Бога нису заувек постоји Суд

Свака Ствар има свог Црва О Утваро Успаваних Мртвих!

Прво поглавље, 10. лист

Морам Створити Систем, или бити роб Другог
Нећу Расуђивати и Поредити: мој посао је да Стварам

Тако Лос, у бесу и снази: у срџби и пламтећем гневу
Грозна Утвара урла, њени урлици ужасавају ноћ
Гази оно наковња, уз ударце суровог очаја
Куне Небо и Земљу, Дан и Ноћ и Сунце и Месец
Куне Шуму Извор и Реку, Дивљину и пешчану Пустош
Градове и Нације, Породице и Народе, Језике и Законе
Доведена до очајања Лосовим ужасима и претећом стравом

Лос виче, Слушај мој глас и никад не одступи од моје воље
И ја ћу бити милостив према теби: буди невидљива свима
Којима те чиним невидљивом, али вођа мојој Деци
О Утварю Уртоне: не Расуђуј спрам њиховог драгог приступа
Нити их спречавај својим искушењима сумње и очаја (.)
О Срамото О снажна и моћна Срамото ја раскидам твоје тешке окове
Ако одбијеш, твоје садашње муке биће као поветарац
Према ономе што ћеш подносити ако се не покориш мојој великој вољи.

Друго поглавље, 28. лист

Сваки украс савршенства, и свако дело љубави,
По свом Врту Еденском, и свим планинама златним
Постаде ужас зависти и памћење љубоморе:
И сваки Чин Злочин, и Албион извршилац и судија.

И Албион проговори са свог тајног места и рече

Сви ови украси су злочин, они су дела
Љубави: неприродног сродства и пријатељства
Ужасни кад се дубоко истраже; и сва
Та брда и долине су проклети сведоци Греха
Стога их сабијам у тврде стене, чврсте!
Темељ и извесност и очигледна истина:
Да је Човек одвојен од Човека, и овде дижем себи седиште.

Треће поглавље, 54. лист

У Великој Вечности, сваки посебни Облик излива или Зрачи
Своју посебну Светлост, и Облик је Божанска Визија
И Светлост је његово Рухо. Ово је Јерусалим у сваком Човеку
Шатор и Табернакл Узајамног Праштања Мушка и Женска Одора.
И Јерусалим се зове Слобода међу Децом Албиона

Али Албион је пао комад Стене из: Вечности га баци
Сопствена Утвара, која је Снага Разума у сваком Човеку
У сопствени Хаос који је Памћење између Човека и Човека

Тихо смишљање смртне освете што извире из
Свемоћне родитељске љубави испуњава Алибиона од главе до пете
Док гледа своје Синове како се спајају са Лувахом, у оковима
Духовне Мржње, из које извире
Сенсуална Љубав као гвоздени ланци:

Он се пружа као облак распрострт међу Јерусалимским Рушевинама
Које прекривају целу Земљу, он јечи међу својим срушеним тремовима
Али је Утвара као иње и Плесан расла по Албиону

Говорећи, ја сам Бог о Синови Људи! Ја
сам ваша Снага Разума!
Зар нисам ја Бејкн и Њутн и Лок који уче
Човека Понизности!
Који уче Сумњи и Огледу и моја два
Крила Волтер: Русо.
Где је тај Пријатељ Грешника! тај
Побуњеник против мојих Закона!
Који Народе учи Вери, и непознатом
Вечном Животу
Дођи овамо у Пустињу и претвори ово
камење у хлебове.
Ништавни бедни Човече! да ли ћеш
веровати без Експеримента?
И изградити Свет Маште над мојим
Великим Вазданом!
Свет Облика у страсној жудњи и
проождрљивости

Четврто поглавље, 98. лист

Тад свака Стрела пламена из његовог
Тоболца намести се пажљиво
Натегнуше четвороструко непогрешиву
Тетиву, напињући кроз широка Небеса
Извијен Лук Четвороструки, с оштрим
фијуком полете пламена Стрела
четвороструко

Шумно тетива Лука дише ватрено. Облаци
се увијају око крајева
Широког Лука, с фијуком Ветрови се
играју на обронцима Планина:
Утвара Друида је поништена гласно
грмећи у страшној радости нестајући
Четвороструко Поништење и у звекету
Стрела Интелекта
Безбројне Кочије Свемогућег појавише
се на Небу
И Бејкн и Њутн и Лок, и Милтон и
Шекспир и Чосер
Сунце крваво црвеног гнева окружујући
небо са свих страна
Величанствено несхватљиво Смртном
Човеку и свака Кочија беше
Сенсуално Трострука

И сваки Човек је био Четворострук, сваки
је Четири Лица имао. Једно
на Западу

Једно према Истоку Једно на Југу Једно
на Северу, Коњи Четвороструки
И мутни Хаос засветле изнад, испод,
около! са Оком као у Пауна
У складу са Људским Нервима Осета,
Четири Реке Воде Живота

На Југу су били Нерви Ока. на Истоку у
Рекама блаженства Нерви
Раширених Ноздрва на Западу, текло
Родитељско Чуло Језик, на
Северу беше
Лавиринтско Ухо. Окружујући и
Обрезујући нечисту
Љуску и Прекривач у Вакуум испаравајући
откривајући црте Човека
Терајући Смртно Тело у Вечну Смрт и
Васкрсење
Будећи га у живот међу цвећем Беулаха
уживајући у Јединству
За Грех у Рату и у Друидским Храмовима
Оптужитеља Греха: испод
Храстове Шуме Албионове што је
прекривала целу Земљу под
његовом Утваром
Где су Краљевства Света и сва њихова
слава што израстоше на Пустоши
Плоду Албионовог Дрвета Беде када
Троглави Гог-Магог Див
Албионов Наметну Народима Пустош и
онда даде Утварну Заклетву

Такав је Крик са целе Земље свих Живих
Бића на Земљи
И из великог Града Голгонузе у Сеновитом
Рађању
И из Тридесет два Народа Земље међу
живим Бићима

99. лист

Сви Људски Облици показаше се
истоветним чак Дрво Метал
Земља и Камен, сви
Људски Облици показаше се истоветним,
живећи одлазећи и враћајући
се исцрпљени
У Планетарне животе Година Месеци
Дана и Сати одмарајући се

А затим се Будећи у његовом Наручју у Животу Бесмртности.

И ја чух Име њихових Еманација њихово име је Јерусалим

Превеле са енглеског
Татијана Дракулић и Гордана Илић

Авељев дух

ОТКРИВЕЊЕ У ВИЗИЈАМА ЈЕХОВЕ ВИЂЕНИМ ОД СТРАНЕ ВИЉЕМА БЛЕЈКА (1822)

Лорду БАЈРОНУ у Дивљини:
Шта радиш овде, Илија?
Може ли Песник сумњати у визије Јехове? Природа нема Обрис, али Машта има. Природа нема Мелодију, али Машта има. Природа нема Натприродно и растворљива је;
Машта је Вечност.

ПРИЗОР — **Стеновита земља. Ева, онесвешћена над телом Авеља поред гроба. Адам клечи поред Еве. Јехова стоји изнад.**

Јехова: Адаме!
Адам: Узалуд: Од сада те више нећу чути!
Да ли је то твоје Обећање да ће Семе Женино
Оставити модар траг на глави Змије? Да ли је то Змија?
Ах!
Седам пута, О Ево, онесвестила си се над Мртвим., Ах! Ах!

Ева, освешћује се

Ева: Да ли је Обећање Јехове? О, све је то залудна обмана.
Ова Смрт овај Живот и овај Јехова!
Јехова: Жено, отвори очи.

Чује се долазећи Глас.

Глас: О Земљо не покривај моју Крв! не покривај моју Крв!

Улази Авељев Дух

Ева: Ти Визионарска Фантазмо, ти ниси прави Авељ.
Авељ: Између Елохима, Жртва сам Човекова, која лута. Ја сам њихова Кућа,
Принц Ваздуха и наших димензија, окружујем Зенит и Надир.
Залудан је твој Савез, О Јехова. Ја сам Оптужилац и Осветник Крви.
О Земљо, не покривај Крв Авељову.
Јехова: Какву Освету захтеваш?
Авељ: Живот за живот! Живот за Живот!
Јехова: Онај ко жели Каинов живот мора такође Умрети, О Авеље.
Ко је тај? Адаме, хоћеш ли ти, или ти Ево, хоћете ли ви то учинити?
Адам: Све је то залудна обмана Стваралачне Маште.
Ево, склони се и не дозволи да поверујемо тим залудним обманама,
Авељ је Мртав, Каин га је заклао. Ми ћемо такође Смрћу Умрети.
А тада? шта тада? бити попут једног Авеља, Мисао; или попут
Овога! О како да назовем Обличје Божанско! Оче Милосрђа
који се појављујеш мојој Духовној Визији? Ево, видиш ли оно што видим и ја?
Ева: Видим га јасно Оком Разума. И ја видим Авеља живог,
Премда ужасно измученог, исто као што смо и Ми; ипак Јехова га види
Живог, не Мртвог: зар не би било боље да верујемо Визији
Свом нашом снагом и свом нашом моћи, премда смо пали и изгубљени?
Адам: Ево, говорила си праведно: клекнимо пред његове стопе.

Клече пред Јеховом

Авељ: Да ли се ово Вечности жртве приносе, О Јехова: Сломљени Дух
И Покајничко Срце? О ја не могу да Праштам!
Оптужилац уђе
у Мене као у сопствену Кућу и ја се гнушам твог Пребивалишта.
Као што си казао, дође да би прошло: Моја жеља је у Каину
И Он влада нада мном; због тога Душа моја у испарењима Крви
Плаче за Осветом, Жртва за Жртву, Крв за Крв.

Јехова: Гле, дадох ти Јагње у знак Измирења
уместо
Грешника, јер тако ни Месо ни Дух
никада не би живели.
Авељ: Присиљен је плачем, „О Земљо, не
прекривај крв Авељову."
Авељ силази у Гроб из кога се подиже Сатана у блештавој крљушти, са Круном и Тропаром
Сатана: Имаћу Крв Човека, не Крв Бикова
или Коза
Нема Помирења, О Јехова: постојање
Елохима је на Жртви Људи:
тако сам ја Бог Људи; Ти си Обличје
Човека О, Јехова.
Од Камена и Храста друидског, пузеће
Имеле и Трна
Град Каинов саздан од Крви Човекове,
не од Крви Бикова и Коза
Ти ћеш бити жртвован Мени, твој Бог,
На Распећу.
Грмљавина
Јехова: И биће Воља Моја
да одеш у Вечну Смрт
У Само-поништење, чак и онда када
Сатана Себи-потчињени
Одврати Сатану
У Бездан Бездани, где је патња
вечна
Са свих страна улазе Анђели и **певају:**
Елохим Папана Заклео се на Освећивање
Греха! Онда си Ти приступио
Напред, О Елохим Јехова! усред таме
Заклетве, Сав Обучен
У Свечаном Уговору Опраштања Греха:
Смрт. О
Нека је свето ово Братство!
Елохим је видео њихову Заклетву, Вечну
Ватру: котрљали су се и тресли над
Тросном Милосрђа, Мир, Братство и Љубав
сместиће их у Небески Свод.
Завеса пада

**Превела са енглеског
Ивана Миланкова**

■

Описни каталог (1809)

Виљем Блејк

Одломци

□

Предговор

Оно које је склоно бојењу Тицијана и Рубенса пре него Микеланђела и Рафаела, мора бити да је скромно и колебљиво у сопствене моћи. Познаваоци говоре као да Рафаел или Микеланђело никад нису видели бојење Тицијана или Коређа: морали би знати да је Коређо рођен две године пре Микеланђела, а Тицијан четири године потом. Једнако су Рафаел и Микеланђело познавали Венецијанца и презрели и одбацили све што је начинио са највећим презиром, као да је оно што је учинио имало сврху да уништи уметност.

Господин Б. одвраћа јавност од суда тих усмерених, укоцкедајућих очију, које су сувише дуго држале уметност у тамном запећку. Пред очима глупог препреденјака дело неће никад бити тако драго као што је у погледу самопобожног генија. Спор Фирентинца са Венецијанцем није у томе што потоњи није разумео Цртеж, већ јер није схватио Бојење. Како ће тај који није знао како да нацрта руку или стопало, знати да их боји?

Бојење не зависи од тога где су боје стављене, већ где су светлости и сенке, а све зависи од Облика или Контуре, те где се они налазе; а увек је то погрешно код Тицијана и Коређа, Рубенса и Рембранта. Док се не отресемо Тицијана и Коређа, Рубенса и Рембранта, Ми никада нећемо поредити Рафаела и Албрехта Дирера, Микеланђела и Ђулија Романа.

□ □ □

Ниједан човек неће веровати да су Хомерова митологија или Овидијева, били производи Грка или Латина; нити ће ико веровати да су грчке статуе, како их зову, биле изум грчких уметника; вероватно је Торзо једини првобитни рад што је остао; све остало су очигледне копије, мада изврсне, великих дела азијатских патријарха. Грчке музе су кћери Мнемосине или Памћења, а не Надахнућа или Имагинације, нити аутора тако тананих изра

Јехова: Гле, дадох ти Јагње у знак Измирења
уместо
Грешника, јер тако ни Месо ни Дух
никада не би живели.
Авељ: Присиљен је плачем, „О Земљо, не
прекривај крв Авељову."
Авељ силази у Гроб из кога се подиже Сатана у блештавој кр љушти, са Круном и Тропаром
Сатана: Имаћу Крв Човека, не Крв Бикова
или Коза
Нема Помирења, О Јехова: постојање
Елохима је на Жртви Људи:
тако сам ја Бог Људи; Ти си Обличје
Човека О, Јехова.
Од Камена и Храста друидског, пузеће
Имеле и Трна
Град Каинов саздан од Крви Човекове,
не од Крви Бикова и Коза
Ти ћеш бити жртвован Мени, твој Бог,
На Распећу.
Грмљавина
Јехова: И биће Воља Моја
да одеш у Вечну Смрт
У Само-поништење, чак и онда када
Сатана Себи-потчињени
Одврати Сатану
У Бездан Бездани, где је патња
вечна
Са свих страна улазе Анђели и певају:
Елохим Пагана Заклео се на Освећивање
Греха! Онда си Ти приступио
Напред, О Елохим Јехова! усред таме
Заклетве, Сав Обучен
У Свечаном Уговору Опраштања Греха:
Смрт. О
Нека је свето ово Братство!
Елохим је видео њихову Заклетву, Вечну
Ватру: котрљали су се и тресли над
Тросном Милосрђа, Мир, Братотво и Љубав
сместиће их у Небесни Свод.
Завеса пада

Превела са енглеског
Ивана Миланкова

■

Описни каталог (1809)

Виљем Блејк

Одломци

□

Предговор

Оно које је склоно бојењу Тицијана и Рубенса пре него Микеланђела и Рафаела, мора бити да је скромно и колебљиво у сопствене моћи. Познаваоци говоре као да Рафаел или Микеланђело никад нису видели бојење Тицијана или Коређа: морали би знати да је Коређо рођен две године пре Микеланђела, а Тицијан четири године потом. Једнако су Рафаел и Микеланђело познавали Венецијанца и проклели и одбацили све што је начинио са највећим презиром, као да је оно што је учинио имало сврху да уништи уметност.

Господин Б. одвраћа јавност од суда тих усмерених, усколгледајућих очију, које су сувише дуго држале уметност у тамном запећку. Пред очима глупог препреденљака дело неће никад бити тако драго као што је у погледу самопобожног генија. Опор Фирентинца са Венецијанцем није у томе што потоњи није разумео Цртеж, већ јер није схватио Бојење. Како ће тај који није знао како да нацрта руку или стопало, знати да их боји?

Бојење не зависи од тога где су боје стављене, већ где су светлости и сенке, а све зависи од Облика или Контуре, те где се они налазе; а увек је то погрешно код Тицијана и Коређа, Рубенса и Рембранта. Док се не отресемо Тицијана и Коређа, Рубенса и Рембранта, Ми никада нећемо поредити Рафаела и Албрехта Дирера, Микеланђела и Ђулија Романа.

□ □ □

Ниједан човек неће веровати да су Хомерова митологија или Овидијева, били производи Грка или Латина; нити ће ико веровати да су грчке статуе, како их зову, биле изум грчких уметника; вероватно је Торзо једини првобитни рад што је остао; све остало су очигледне копије, мада изврсне, великих дела азијатских патријарха. Грчке музе су кћери Мнемосине или Памћења, а не Надахнућа или Имагинације, нити аутора тако тананих изра-

за. Ти дивни оригинали, које сам видео у мојим визијама, неки су били стотину стопа високи; неки су насликани као слике, а други издубљени као барељефи, неки као групе статуа, су сви садржавали митолошко и сакривено значење, где је садржано више него што око види.

Познаваоци и уметници који су имали примедбе на начин којим господин Б. представља духове са стварним телима, учинили би добро, да промисле да су Венера, Минерва, Јупитер, Аполон, којима се диве путем грчких статуа, заправо све представе духовних постојања, богова бесмртних спрам смртног трошног органа вида; опет они су отеловљени и распоређени у чврстом мермеру. Господин Б. захтева исту слободу и све је у реду. Пророци описују шта имају у Визији, као стварне и постојеће људе који виде својим имагинативним и бесмртним органима; такође и Апостоли; што је чистији орган (посредник — прим. прев.), разговетнији је предмет. Дух и Визија нису, као што се излаже у модерној филозофији, облачно испарење или ништа: они су организовани и прецизно уобличени изван свега што смртна и пролазна природа може да створи. Онај што не може да замишља у снажним и бољим линијама и јачој и бољој светлости од онога што му пролазно и смртно око може видети, не може да замишља уопште. Сликар ових дела тврди да све што му његове имагинације објављују, је више довршено и више прецизно организовано него било шта виђено његовим смртним оком. Духови су организовани људи. Модернисти желе да цртају фигуре без линија, са великим и тешким сенкама; нису ли сенке мање важне од линија и чак теже? О, ко ће у ово сумњати!

Број V. Древни Брити

Из последње битке краља Артура спасла су се само Три Брита; беху то Најснажнији Човек, Најлепши Човек и Најружнији Човек; њих тројица ходали су пољем непокорени, попут Богова, док је Сунце Британије залазило, али поново ће изаћи са десетоструким сјајем, кад се Артур пробуди и поврати своју власт над земљом и океаном.

Три опште врсте људи које представљају најЛепши, најСнажнији и најРужнији, не би се могли приказати ниједном историјском чињеницом до оном из наше властите земље, древних Брита, без ремећења њиховог изгледа. Брити (кажу историчари) су били наги цивилизовани људи, учени, дубоки, скривених мисли и размишљања; голи, једноставни и јасни у својим делима и поступцима; мудрији него они што им следе. Били су савладани бруталним нападом и мало их је остало; Снага, Лепота и Ружноћа су се спасли пропасти и остали заувек непокорени...

Снажни Човек представља људску узвишеност. Лепи Човек представља људску пуну осећајност, која је у ратовима Еденским подељена на мушко и женско. Ружни Човек представља људски разум.

Првобитно они бејаху један човек који беше четворострук; био је самодељив и његова права људскост надвладала је лозе генерација, док је обличје четвртог било попут Сина Божјег. О томе како је постао подељен, тема је велике узвишености и патоса. Уметник је назива надахнућем, па ће је, ако Бог то дозволи и објавити; дело је обимно и садржи древну повест Британије и свет Сатане и Адама...

Уметнику је речено, „узми Аполона као узор за твог лепог Човека, Херувима за твог снажног Човека и Фауна што игра, за твог ружног Човека." Тада он стиже до свог искушења. Зна да оно што чини није лошије од великих дела Антике. Моћније не може бити, јер људска снага не иде изван онога што он чини или онога што су они начинили; то је Божји дар, то су надахнуће и визија. Одлучио је да опонаша те драгоцене остатке старина; тако је и било, па резултате посматрате; његове идеје о снази и лепоти нису биле знатно другачије. Поезија каква постоји данас на земљи, у различитим остацима древних аутора, Музика каква је у старим песмама и мелодијама, Слика и Скулпту-

ра какве су у остацима Антике и у делима модернијих генија, јесте Надахнуће, и не може се надмашити; оно је савршено и вечно. Милтон, Шекспир, Микеланђело, Рафаел, најбољи примери древне скулптуре, сликарства и архитектуре, готичке, грчке, хинду и египатске, су домашаји људског ума. Људска памет не може ићи преко дара Божјег, Светог Духа. Претпостављати да уметност може ићи преко најбољих примера Уметности који су већ у свету, значи не познавати шта уметност јесте; то значи бити слеп за дарове духа. . .

Снажни Човек делује из свесне надмоћности и ступа без страха од зависности према божанственим одлукама, беснећи надахнућима пророчког ума. Лепи Човек делује из дужности и зебњиве забринутости за судбу оних за које се бори. Ружни Човек делује из љубави према покољу и ужива у дивљем варваризму рата, хрлећи враголастом силином у чељусти престрављеног непријатеља.

Римски војници су сакупљени у мноштво пред њима: „као котрљајућа маса пред вихором"; зависти, чистог ужаса, запањености, преданог чуђења и преданог страхопоштовања.

Мртви и у ропцу, голи Брити, помешани са наоружаним Римљанима, расути су по пољу. Међу њима, последњи од Бардова што су били способни да учествују у ратним збивањима, пада, пружен између мртвих и умирућих, певајући уз харфу у смртносним боловима.

Далеко међу планинама су Друидски Храмови, слични Стоунхенџу. Сунце залази иза планина, крваво од дана битке.

Руменило здравља у месу изложеном под отвореним небом, поткрепљено духовима шума и река у то древно срећно доба које је историја забележила, не може бити попут болесних премаза Тицијана или Рубенса. Када ће онај што копира природу каква је сада, пронаћи цивилизованог човека што је навикнут да хода наг? Имагинација нас може снабдети само са подесним бојењем, какво налазимо на Фрескама Рафаела и Микеланђела; распоред облика увек условљава бојење у делима истините уметности. Модерни Човек, ослобођен терета одевања указује се као мртво тело. Отуд, код Рубенса, Тицијана, Коређа и њима сличних, све је као прерађена кожа и креда; њихови мушкарци су као од прерађене коже, док су жене попут креде, јер распоред њихових облика се неће схватити од великог обојења; код господина Б.-а, британска крв се види како струји у њиховим удовима; он пркоси надметању у бојењу.

Број VIII. Духовни Наставак, пробна Слика

Тема је преузета из Визија Емануела Сведенборга, Универзална Теологија, бр. 623. Учени, што стреми успењу на Небу циљевима свог учења, појављује се пред Децом попут мртвих коња, пошто је опозван од небеских сфера.

Дела овог визионара су вредна пажње Сликара и Песника, она су темељи великих ствари; разлог што нису била више праћена, је због телесних демона који су стекли надмоћ; а ко су њихове вође, биће показано. Недостојни људи што су стекли славу међу људима, настављају да владају човечанством после смрти, и у својим духовним телима се супротстављају онима што су заслужно славни; и, како Сведенборг примећује, уласком у болештине, нечистоћу, пијанства и пожуду, они су заузети телима смртних људи, па су затворили врата ума и мисли смештајући Учење изнад Надахнућа. О Уметниче! У све ово не мораш веровати, али то ће бити твој ризик.

Превео са енглеског
Никола Шуица

■

Из Блејковог речника

С. Фостер Дамон

□

Скраћенице за фрагменте из Блејкових спевова и списа, као и коментара његових тумача:

АД — Авељев Дух
Блејков РП — Рукопис
ВЈ — Вечно Јеванђеље
ВНП — Венчање Неба и Пакла
ВР — Врата Раја
Евр — Европа
Ј — Јерусалим
К — Кинс (Коментари Џефрија Кинса)
КЛ — Књига о Лосу
Лаок — Лаокоон
Мил — Милтон
ОК — Описни Каталог
П — Публици
ПИ — Пеоме Искуства
ПЛ — Песма о Лосу
ПН — Песме Невиности
ПС — Визија Последњег Суда
СР — Све Религије су Једна
Тел — Књига о Тели
Ур — Књига о Уризену
ХР — Хришћанска Религија
ЧЗ — Четири Зоа

АДАМ („црвена земља") беше прво људско биће. Његово стварање представља релативно позну епизоду у причи о паду човека (Албиона). „Сатану и Адама и цео Свет створио је Елохим" у Алибионовом „Хаотичном Стању Сна" (**Ј** 27).

У време када је Блејк живео, прве две главе **Постања** нису биле сматране за две различите приче које говоре о истом догађају, већ за једну, непрекидну повест. Сходно том схватању, стварање Адама се одвијало у две етапе: у првој од њих створен је по обличју Божјем (**Постање** I 27), а у другој од праха земаљскога (**Постање** II 7). Бог се касније покајао „што је створио Адама (од Жене, Адамахе) и било му је жао у срцу" (**Лаок, К** 776 — према **Постању** VI 6).

Адам је у почетку садржавао оба пола. Блејк је збунио Креба Робинсона говорећи о „јединству полова у човеку као код Овидија, о андрогином стању" (**ХР** 263, 269). Ова теорија, коју је Блејк могао наћи код Платона, проистекла је из **Постања** I 27: „И створи Бог човека по обличју својему, по обличју Божијему створи га, мушко и женско створи их". Полови нису били одвојени све до стварања Еве, када је Адам био „подељен на Мушко и Женско" (**Блејков РП. Постање** II; **Дамон** 221). Али заправо је Исус раздвојио полове приликом стварања Еве (**Ј** 35) да би „Он Сам могао бити рођен у времену као Човек искупитељ" (**Ј** 42:34).

Блејк је из тврђења да је Елохим — а не највиши Јехова — као треће Божје Око био Адамов Творац (**ХР** 298) извукао бројне закључке. „/Вечни/ послаше Елохима који створи Адама да би умро за Сатану. Адам је то одбио, али је био принуђен Сатаниним вештинама" (**ЧЗ** VIII 401). Исус је био милостив и први поставио границе Паду. „Божанска рука постави Две Границе, прву Границу Таме, и другу Границу Сужења. Тама би названа Сатаном, а Сужење Адамом" (**Мил** 13:20). Овај догађај се одиграо после неуспеха другог Ока а пре доласка трећег. Исус је поставио ове две Границе у Албионовим грудима „када ова два бића још не беху рођена, нити познаваше добро и Зло" (**ЧЗ** IV 271-74). Оне постоје код сваког човека (**Ј** 43:30).

На цртежу Лаокоона Сатана и Адам су два сина Јода, „Анђела Божанског Присуства" (**К** 775). Адам је, према томе, млађи Сатанин брат. Њихов међусобни однос се најбоље може видети на илустрацији за **Милтона 33:** „Светско Јаје" лежи на четири Зоа која букте, а подељено је на два дела. Доњи — означен као „Сатана" — представља углавном Уризенову сферу; паклени пламенови дохватају и горњи део означен као „Адам". Адам је, према томе, свесни дух, а Сатана подсвест, извор Енергије. Као два Лаокоонова сина обавијају их змије Добра и Зла, које убијају њиховог оца. Адам се бори са змијом означеном као „Добро", а ту је написано и име његове прве жене, Лилит.

Адам и Ева су били у стању Недужности све док Змија није наговорила Еву да једе воће забрањеног Дрвета од Знања Добра и Зла, обећавши јој да ће „постати као Богови /**Елохим** — судије/, и знати што је добро што ли зло" (**Постање** III 5). Значи да се Први Грех састојао из просуђивања других на основу моралних категорија.

Пошто је Ева наговорила и Адама да једе са забрањеног Дрвета, они су се постидели своје голотиње. Стид је био први знак Искуства, а други скривање од Бога. Прва два сина која су родили представљала су оличење њихове грешке, јер је један — Каин — био зао, а други — Авељ — добар. Зли је убио доброг. Према рабинској традицији, Адам није у себи садржавао само све душе будућег човечанства, већ и почетке ратовања: он је „Пелег / ‚раздор' / и Јоктан / ‚мали', заправо ‚умањени' његов брат/, и Исав и Јаков, и Саул и Давид" (**J** 73:28).

Пали Адам је „само Природни Човек, а не Душа или Уобразиља" (**Лаон, К** 776; **Дамон** 221); он је Русоов Природни човек. У исто време, он представља свесни део духа. Као Граница Сужења отелотворује најнижу тачку човековог пада. Илуструјући Јангове **Ноћне Мисли, „Чуло** и **Разум** Показују Врата" (IV 136), Блејк је следио Милтона приказујући Разум као Адама, а Чуло као Еву, али се супротставио Јангу цртајући их како показују и нагоре и надоле, при чему су врата у готичком стилу са анђелима као архиволтама.

„Сатана и Адам јесу Стања Створена у Двадесет седам Цркава" (**Мил** 32:25). Ниједно од њих се не зове по Сатани: као Заблуда он их обухвата сва. Адам започиње циклус као први од деветорице у групи од Адама до Ламеха (оца Нојиног, док је Ноје први у другој групи). Ова деветорица беху моћни дивови и живеху пре Потопа; били су „хермафродитни", односно самима себи противуречни и неусклађени (**Мил** 37:36; **J** 13:32, 75:11). „И тамо где Лутер завршава, Адам започиње Вечни Круг изнова" (**J** 75:24). Ове цркве из времена пре потопа беху „испуњене крвљу и ватром и испарењима; чак ни до Аврамовог времена дим и врелина не беху угашени; ова Стања Постоје и сад" (**ПС, К** 606).

Адам је деветнаести син Лоса и Енитармоне (**ЧЗ** VIII 360); претходе му Сатана (заблуда), Хар (саможивост), Охим (невоље) и Иђим (животињска пожуда). Он је први међу пророцима које је створио Лос да би учинио нешкодљивом линију краљева коју је створио Сатана (**J** 73:41). Уризенови закони га своде на костур, док Ноје, човек визије који му је супротстављен, постаје губавац (**ПЛ** 3:6, 10; 7:20). Изједначен је са Скофилдом (**J** 7:25, 42). Хенд и Скофилд су у својој недужности сједињени у једног човека, Адама (**J** 60:16).

У **Венчању Неба и Пакла** Блејк је прорекао да ће се Адам вратити у Рај (**ВНП** 3). [И. Р.]

АНЂЕО је грчка реч са значењем „гласник". Блејк ју је у том смислу само једном употребио: приликом тумачења стиха I, 20 из **Јеванђеља по Матеју** у коме Анђео господњи наговара Јосифа да узме Марију за жену. У библијском тексту није увек јасно да ли ова реч непосредно означава Бога или не, па ју је и Блејк прихватио у том смислу: „Чуо сам Његов глас док сам спавао, и Његов Анђео ми се јавио у сну" (**J** 61:16). Истовремено, све оно што говори о Вечности, може бити анђео — тако је мала шева „Моћни Анђео" (**Мил** 36:12).

„Склоност која води сваког човека треба назвати његовом водећом **Врлином** и његовим добрим Анђелом" (**О Лаватеру, К** 88). Блејк је имао једног таквог Анђела (**ПН**, „Сан" 2; „Анђео који је председавао мојим рођењем", **К** 541); као и Милтон (**Мил** 21:52); и несрећна хероина песме „Анђео" (**ПИ**). Анђели чувају децу и успављују их (**ПН**, „Ноћ" 23 и „Песма о колевци" 7).

Анђели такође милостиво доносе смрт, посебно деци. Лав у песмама „Изгубљена мала девојчица" и „Пронађена мала девојчица" (**ПН**) је златокоси анђео који

сједињује Лисију и њене родитеље у свом царству. Један анђео откључава „блиставим кључем" мртвачне сандуке у којима је било закључано хиљаду малих димничара (**ПН**, „Димничар"). Анђели прихватају душе жртава вукова и тигрова (**ПН**, „Ноћ"). „Мудра је то мухамеданска прича — о Божјем Анђелу који је убио Дете... Зар није свако дете које умре природном смрћу заправо усмртио један Анђео?" (**ХР**, 291).

Свака нација има свог анђела-чувара. Анђео Албиона игра важну улогу у спевовима **Америка** и **Европа** супротстављајући се Орку, док тринаест првобитних, још неуједињених северноамеричких колонија има 13 Анђела чији је заступник Бостонски Анђео. Ердман изједначава ова два Анђела са лордом Бутом и Самјуелом Адамсом.

Често у обичном говору називамо људе „анђелима" и то је обичан комплимент; Блејк нас, међутим, изненађује што он то заиста и мисли (као у писму Флаксману, 12. септембра 1800). Говорио је о људима када је писао: „Анђели нису Светији од Људи или Ђавола и чини их Анђелима то што не Очекују Светост један од другог, већ само од Бога. Играч лаже говорећи: 'Анђели су срећнији од људи зато што су бољи.' Анђели су срећнији од људи и Ђавола зато што не Вребају увек Добро и Зло једни у другима и што не једу са Дрвета Знања на Сатанино Задовољство" (**ПС, К** 616). Начин изражавања и резоновања је потпуно сведенборгијански, иако не и тематика.

У свом анти-сведенборгијанском делу **Венчање Раја и Пакла,** Блејк Анђеле слика као, сатирични, правоверне, „добре" људе, који су супротстављени Ђаволима, генијима неправоверја који су „зли" и нарушавају успостављени поредак. Када се америчка револуција није проширила на Енглеску, ови „Анђели" и слаби људи владали су над јакима 12 година (**Ам** 16:14); а када је тамо стигао материјализам, „човек је постао Анђео" (**Евр** 10:23). Успешни Анђео из песме „Замолих лопова" (**К** 163) припада правоверним, али је врло овоземаљски сналажљив у остваривању успеха тамо где то није пошло за руком поштеном човеку. С друге стране, у песми „Чух Анђела како пева" (**К**, 164) Анђео види само Невиност док Ђаво види само Искуство.

Анђели описани у **Откривењу** врше различите функције приликом Страшног суда: двојица везују Змаја, а друга двојица Блудницу; трећи пар Анђела отвара Књигу Живота (**К, 443**), седморица чаше Божјег Гнева, док друга седморица дувају у трубе (**К, 444**). Седам Анђела силази са трубама да пробуди мртве (**К** 607).

Пали Анђели који се могу видети на сликама за **Књигу о Еноху,** смештени су у Афричке пустиње (**ПЛ,** 4:20).

АНЂЕО БОЖАНСКОГ ПРИСУСТВА је Сатана. Он се појављује у Божјем присуству (Књига о **Јову I—II**). У другој Блејковој илустрацији за Књигу о **Јову** он је именован и посебно означен. Може узети облик анђела светлости (**Коринћанима посланица** II, IX 14), и често га замењују са Богом. Навео је Давида „да изброји синове Израиљеве (**I књига дневника,** XXI 1). „Оедоноса крилата Прилика са таблицом за писање у рукама, која пребројава оне који се дижу, јесте онај Анђео Божанског Присуства који се помиње у II књизи Мојсијевој (Излазак), XIV 19 (како води Израелићане у Дивљину), као и на другим местима; овај Анђео се често назива Именом Јехова Елохим, „Ја сам Оакса од Албиона" (**ПС, К** 610). На једном акварелу, он пише Десет божјих заповести, почињући са „Јод," своје име и прво слово Божјег имена. На слици Лаокоона централна фигура је означена као „Краљ Јехова" (на хебрејском), али непосредно изнад тога, ситнијим словима, Блејк је на енглеском написао „Анђео Божанског Присуства". Свештеника и његове синове обавиле су змије Добра и Зла.

У **Вечном Јеванђељу** (29—42), он је стваралац тела, закона и пакла; по његовом назору небо је нечисто. Као стваралац тела, дао је Адаму и Еви кожне огртаче (Бутсу, 6. јула 1803).

Божански Глас, тугујући над Албионовим падом, вели: „Изабрао сам Албиона

да ме слави: дао сам му у руке Нације целе Земље. Био је Анђео мог Присуства, и сви Синови Божји беху Албионови Синови, и Јерусалим беше моја радост" (**J**, 29:6).

Анђео Божанског Присуства је први од седам Анђела Присутности, и — као Луцифер који није пао, прво од седам Божјих Очију. [И. Р.]

БИБЛИЈА се не сме читати и разумевати дословно, као обична историја прошлих догађаја: Волтеру је „Бог наложио да протумачи" тај „природни смисао" (**ХР** 267). „Јер слово убија, а дух оживљује" (**Коринћанима посланица друга** III, 6). Стога је Блејк читао Библију духовно „у њеном пакленом и сатанском смислу", као што је то једном иронично записао (**ВНП** 24).

„Хебрејска Библија и Исусово Јеванђеље су... Вечна Визија или Уобразиља Овега што Постоји" (**ПС, К** 604). Она се не односи само на мртве из прошлости, већ на сваког Појединца сада и занавек. Ми се сви рађамо у Рају; сви падамо и бивамо заробљени; бежимо из ропства да бисмо затим издржали дуго путовање кроз Дивљину и тамо прихватили Закон; срце свакога је онај Витлејем у коме се рађа Исус.

Схваћена на такав начин, Библија представља повест човека на овом свету, „Ткање 6000 година" (**Мил** 42:15). Та повест се састоји из три етапе: Стварања (**Постање**), Откупљења (**Јеванђеље**) и Суда (**Откривење**), а написана је као „Визија и Пророчанство, да бисмо били у стању да Предвидимо и Избегнемо страх Стварања и Откупљења и Суда" (**J** 92:19; уп. **ПС, К** 614).

Блејк је прихватио Сведенборгову листу библијских књига које треба читати симболички (будући да није цело Свето писмо надахнуто). Када је Албион запао у свој смртни сан милосрдни Спаситељ је, „завијен у Облак ... бесмртним радом својим направио узвишено Одличије од злата и драгог камења, Одмориште спокојства са Шестнаест стубова покривено знамењима и исписано стиховима, Духовним Стиховима: одакле ће време објавити Петокњижје и Десет божјих заповести, књиге о Исусу Навину и Судијама, Две књиге Самуилове, две књиге о Царевима, Псалме, Пророке, Четвороструко Јеванђеље, и Откривење светога Јована Богослова. Вечност је заjечала и узнемирила се пред ликом Вечне Смрти!" (**J** 48:4—12). Ено, који у тренутку открива вечност у зрну песка, испитује Албионов гроб и чита књиге у духовном смислу (**J** 48:41). Када се на крају спева **Милтон** Исус појављује „оно његових удова су Облаци Ололона савијени као Одећа огрезла у крви, и исписана споља и изнутра утканим словима и Списима Божанског Откривења у Словном изразу, а то је Одећа Рата" (**Мил** 42:11). „Рат" је, наравно, духовни: „Божја Реч је једино светло класичне старине коју није искварио Рат" (О Вергилију, **К** 778).

Библија је „Спев вероватних немогућности (Аристотелов израз), створен Надахнућем... Поезија и оно што ју је инспирисало" (О Вотсону, **К** 390, 392). „Јеврејски и Хришћански Завети су оригинална творевина Поетског Генија" (**СР** 6). „Хебрејска Библија и Грчко Јеванђеље представљају истинску Визију," (**ПС**, 605). „Стари и Нови Завет јесу Велики Закон Уметности" (**Лаон, К** 777).

„Читава Библија је од Почетка до Краја испуњена Уобразиљом и Визијама, а не Моралним Врлинама које су нискост Платона и Грка и свих Ратника. Моралне Врлине су стални Тужиоци за Грех и имају за последицу Вечне Ратове и Владавину над другима" (О Берклију, **К** 774). „Јеванђеље је Опрост Греха и не носи никакву Моралну Поуку" (О Вотсону, **К** 395). Блејк је пажљиво тражио по Библији примере Опроста Греха и пронашао је Божји опрост Каину, затим како Јехова скрива Закон и изнад њега поставља (Божји) Престо Милосрђа, Валаамово помирење с непријатељима, Јосифово опроштење браћи, Давидово Авесалому, Јовово деци и „пријатељима", Јосифово Марији и Исусово прељубници.

Мада се Библија обраћа „Уобразиљи, тј. Духовном чулу, и само посредно разу-

мевању или Разуму" (Траслеру, 23. августа 1779), „Лепота Библије је таква да је Најтупљи и Најсиромашнији Духови Разумеју Најбоље" (О Торнтону, **К** 786). „Овај смисао Библије је подједнако истиинит и подједнако јасан свима... Ако је (човек) добар, биће му мрска Давидова или Аврамова злоба, а уколико је зао, у њиховој злоби ће наћи оправдање за своју" (О Вотсону, **К** 393). Услед тога Кајафа види ману у ономе у чему Блејк види предност (**BJ** а 14).

Књига Јестирина и **Књига пророка Исаије** су били први делови Библије који су се допали Блејку када је био млад (Флаксману, 12. септембра 1800). Касније је често цитирао Библију, или се позивао на њу. Збирка **Илустрације Библије Виљема Блејка,** коју су Гојдер и Кинс издали у Лондону 1957, обухвата 175 слика, које су често више од обичних илустрација. [И. Р.]

БОЖАНСКО ТЕЛО је сама Људска Имагинација (**J** 5:59; 24:23; 60:57; 74; 13), која је Исус. „Вечито Тело Човека је Имагинација, која је сам Бог, Божанско Тело, Исус: ми смо његови Припадници" (**Лаок, К** 776). „Све Ствари су садржане у својим Вечним Облицима у божанском телу Спаситеља, Истинској Лози Вечности, Људској Имагинацији" (**ПС, К** 605—6). „Исусов Дух је непрекинуто опраштање Греха: онај што чека да буде праведан пре него што уђе у Спаситељево краљевство, Божанско Тело, тамо неће никад ући." (**J** 3). [Н. Ш.]

ГОЛГОНУЗА је Лосов град „Уметности и Израде" (**Мил** 24:50). Он садржи, или се садржи у физичким телима мушкарца и жене. Град је четвороугаон као Нови Јерусалим. Има „моћне Торњеве и Куполе (мушке и женске) од слоноваче и злата" (**Мил** 35:25). На Југу — интелект — је Лосова палата (**J** 13:25) у чијем је средишту његова ковачница са пећима (**J** 59:23), звана Булахула, што су органи животињског човека (**Мил** 24:49-59). „На Северним Капијама, на Западу самог Севера, према Беулах" је златна дворана Катедрона, са дворовима, торњевима и шиљцима (**J** 59:2 — 25); она садржи Енитармонину ткачни- цу (материца), где се тка физичко тел човеково. У средишту града су Капије Лу бана (вагина); ватрени ров окружује Лу бан, Лосову палату и ткачницу Катедрон (**J** 13:24—28). Читав град је зидом скло њен од Сатаниних ратова (**ЧЗ** VIII 109).

Поред Лубана, Голгонуза има четири капије, сваку према свакој страни компа са; оне су подробно описане у **Јерусали му** 12—13. Свака капија има четири отва рања, „једно унутар другог", четири об ласти Едена, Генерацију, Беулаха и Улроа Тако се имагинација отвара према свим фазама постојања, сем према западној капији, која је затворена до „судњег да на".

На источној капији је камен од кри стала, миришљав од дивље мајчине ду шице; ту је Шевино гнездо. Тамо се извор дели у два тока: „један тече кроз Голгонузу и кроз Беулах до Едена, испод Лосовог западног Зида; други тече кроз Ваздушну Празнину и кроз све Цркве." Поново се састају у Голгонузи (**Мил** 35:49 — 53).

Лос стоји у Лондону на обалама Темзе, градећи Голгонузу (**J** 10:17; 53:15). Она прекрива читаву Британију (**Мил** 6:1—7). Из њега се шири духовни четвороугаони Лондон, у стваралачким слабинама Албионовим (**Мил** 20:40). Средиште свих области Велике Британије је у Лондону и Голгонузи (**J** 72:28).

Око града је обрађена земља Аламанде, у шумама Ентутона Бенитона (**Мил** 27:43). Према истоку се налази Језеро Удан Адан које је неодредљиво, на Граници Привида, или Сатана (**ЧЗ** V 76; VIII 224). На истоку је такође и Лосова преса, или рат, испред Седишта Сатане које је овај свет (**Мил** 27:1).

Иза Голгонузе леже дубоке долине Ентутона Бенитона (**J** 14:34). Град је, углавном, окружен „земљом вечне смрти" (**J** 13:30), паклом изведеним из Милтоновог описа, унутар „Удубљене Земље", која је унутрашња страна Светске Љуске (**J** 13:38—54). Пре свега, Голгонуза је про-

дужетак Уртониног царства (**ЧЗ** VII 392). „Јер путници из Вечности пролазе изван до Сатаниног седишта, али путници за Вечност пролазе унутар до Голгонузе" (**Мил** 17:29).

Велико дело Голгонузе је да створи облик свих нестворених ствари, посебно троструког човека. Блејк је веровао да је читав живот вечан; да је сва узрочност ментална; и да је имагинација снага пре рођења која обликује људско тело.

Голгонуза се прво појављује у Четири Зоā. Он почиње као развој самосталног песника-сликара, али се шири до космичког. Лос почиње да гради Голгонузу око Енитармоне после рођења Орка (**ЧЗ** V 76) — почетак бунта зачиње песнично инстинктивно стварање. То је поновно стварање палог човека, што отвара нова небеса и нову земљу кроз главу, срце и слабине, „али са Двоструком Границом званом Сатана и Адам" (**ЧЗ** VII 378—83). Пошто је поједено воће са забрањеног Дрвета, Уртонина Сабласт, заплашена од Авети Мртвих, предлаже да дају створена тела (ЧЗ VII 401—9). Лос пристаје. Ове „самилосне жртве битке" у ратовима Сатане, што беже у Енитармонина недра „хране се нашим животом; ми смо им жртве. Неумољиву чежњу осећам да начиним отелотворене спољашњости у којима ће мртви моћи да живе пре нас у нашим палатама" (**ЧЗ** VII 436—41). Лос уцртава обрисе; Енитармон их боји „снопивима румене љубави" (**ЧЗ** VII 468). Уметниково саосећајно разумевање његових непријатеља их повлачи из ратова и Лос је зачуђен јер је, уместо да их мрзи, почео да воли.

У следећој „Ноћи", међутим, естетски „трагови" постају материјалне стварности, права тела од крви и меса. Енитармон подиже своју ткачницу да подари Сабластима „Тела Вегетације" (VIII 36—38) — троструко материјална тела. Могући резултат је Инкарнација: Исус се усред тога појављује (VIII 44); Божанска Породица братства се спаја у Јерусалим, у чијим недрима је Божанска Визија (VIII 187—93). Тако песничка имагинација ствара истовремено људско тело и идеално друштво.

У **Милтону,** процес је сведен у Британију. Душе се спуштају до тела кроз јужну капију, која се продужава кроз јужну обалу Енглеске, док они који из тела излазе се спуштају кроз северну капију дуж северне обале Шкотске (**Мил** 26:13—17).

Лосова ковачница се односи на телесне органе: „Мехови су Животињска Плућа; Чекићи су Животињско Срце; Пећ је Стомак за варење" (**Мил** 24:58). „Енергија је из тела" — човекова читава физиологија има врела у стваралачком процесу.

Још неотелотворене и нерођене Авети су тек „жалосне Страсти и Чежње без црта и обличја, налик воденим облацима" (**Мил** 26:26), што су ношене, цвилећи непрестано, и понекад у тучи као да су „Сумње и страхови ненастали" (**Мил** 28:11). Безброј Лосових Синова тада крећу да их ухвате и окуће. Они стварају „облик и лепоту око тамних области туге, дајући ваздушним ништавилима име и кућиште дивно, са границама Бесконачним, отклањајући Неодређеност у најсветије облике Мисли; таква је моћ надахнућа" (**Мил** 28:2). Те реченице призивају Тезејев говор (**Сан летње ноћи,** I 11—17):

> Песника око ваља се у вечном
> Лудилу час са неба на земљу,
> А час са земље севне у небо.
> Па, као што машта оваплоћује
> Облике ствари непознатих још,
> Тако им песника перо облик да,
> И ваздушастом ништа поклања
> Већ одређено име и седиште.

:

Гилкрист наводи да Блејк замера речи „ништа". (**Гил** I, 363).

Антамон (семе) ствара неизбрисиве контуре слатког обличја које Авет с поносом навлачи (**Мил** 28:13—18).

Уколико окрутна Авет то одбија, Теотормон и Сота (обоје јогунасто чежњиви) је натерају у своје мреже доброте, где се рађа плачући ужас.

Синови Озота брину о чулу вида: они дарују непознате дивоте, отварајући „небеса јасне вечности" унутар јадне сиро-

тиње (**Мил** 28:38). Управо је у оптичним биљним нервима Сатана једном промењио Спавање у Смрт (**Мил** 29:32).

У Ноздрвама, Спаситељ је створио „Непрозирност и Неодређеност" у Сатани (непрозиран) и Адама (непрекинут) (**Мил** 29:35—39). У Уху, Лос ствара сунце и месец, „Смрт до обмане" (**Мил** 29:40—43). Нерви језика су затворени. Други Синови стварају Време из Четири Елемента; Ринтра и Паламброн управљају даном и ноћи (**Мил** 29:27).

Пошто је све ово учињено, Лос води духове у Голгонузу где ће стварно „вегетирати" (**Мил** 29:47). У његовој ковачници, или Булахули, при „Класе Мушкараца су све означене и утврђене у Булахули и пошто Авети бирају њихове сродности, они се рађају на Земљи" (**Мил** 26:37). Али прво Бнитармон и њене Кћери их пазе и „дају им своја љупка небеса до Великог Судњег Дана" (**Мил** 29:32).

Јерусалим (12—13) садржи подробни опис све четири капије, где свака води у четири света Едена, Генерације, Беулаха и Улроа. Значајно је да Лос и Бнитармон напуштају Голгонузу (саосећајно разумевање) да вежу Орка, али се покају на повратку (**ЧЗ** V 98, 143). Ринтра и Паламбон раздвајају Сатану-Хејлија из Голгонузе (**ЧЗ** VIII 370, 394). Иста двојица срећу Лоса и Блејка на „Капији" Голгонузе да се буне према дозвољеним опасностима Блејкове револуционарне мисли (**Мил** 22:27). [Н. Ш.]

ДАНТЕ (1265—1321) је један од највећих европских песника. Блејк га је ценио колико и Шекспира (**ВНП,** 23). Без обзира на његове грешке, Дантеа је инспирисао Свети дух, и он се сада налази са Богом (**ХР** 274). Блејк је у својим позним годинама почео да ради на пројекту илустровања целе **Божанске комедије;** када је умро остало је 102 акварела, углавном незавршена, и седам започетих гравира.

Блејк је увек најстроже критиковао оне које је највише ценио. Данте је био „'Атеиста', обичан политичар, као и Милтон, заузет овоземаљским пословима, који се тек у старости вратио Богу код кога је боравио у детињству " (**ХР,** 262). У великом сукобу Цара и Папе, Данте је стао на страну цара. „Данте даје превише Цезару, он није републиканац. Он је био царев, Цезарев човек" (О Бојду, **К,** 413). „Све у Дантеовој Комедији показује да је у Тиранске Сврхе учинио Овај Свет Темељом Свега, а Богиња Природа је његово Надахнуће а не /Уобразиља/ Свети Дух. . . Хомер /који је идеализовао рат/ је Центар Свега — при том мислим на Поезију Пагана, Украдену из Библије и Изопачену. . . Изгледа да је Дантеово врхунско Добро било изнад Бога Оца или Исуса; јер како он даје кишу Злим и Добрим, а Сунце Праведним и Неправедним, никада не би могао да Сагради Дантеов Пакао, нити Библијски онако како га тумаче наши Пароси — мора да га је првобитно Обликовао Лично ђаво; бар тако ја то разумем" (**К,** 785). „Данте је видео ђаволе тамо где ја не видим ниједног" (**ХР,** 260).

Прича о Уголину (**Пакао** XXXIII 29—91) је постала врло популарна код енглеских песника и сликара који су је узимали као пример суровости католичке цркве. Грофа Уголина дела Герардеска (1220?—89) и његова два сина и два унука бацио је архиепископ Пизе у тамницу где су умрли од глади. Први је на енглеском језику парафразирао овај одломак из Дантеа Џефри Чосер у **Монаховој причи.** Греј је бланкверсом препевао целу причу (1737—40). Прва слика једног енглеског сликара са темом из Дантеовог дела био је Рејнолдсов „Гроф Уголино" (1773), који је изазвао сензацију. Хејли је 1782. први покушао да преведе Дантеа на енглески служећи се терцинама (**Есеј о епској поезији**), али је стигао само до трећег певања. Флаксман је 1793. издао у Риму своје **Композиције за Божанску Комедију.** Блејк му је при том толико помагао да је веровао да заслужује признање: „у којој ће мери он дозволити да његови Хомер и Данте буду и моји, не знам, будући да је отишао далеко да их штампа — чак у Италију, али Публика ће знати, и Потомство ће знати" (**П, К,** 592). Фуселијева

слика „Гроф Уголино", настала 1806, била је дочекана тако оштром критиком, да ју је Блејк бранио у писму упућеном **Месечном магазину** (1. јуна 1806): „Фуселијев гроф Уголино је човек за чуђење и дивљење, који испољава озлојеђеност према човеку и ђаволу и понизност према Богу; молитва и родитељска осећања га испуњавају од главе до пете" (**К,** 864).

Блејк је направио неколико цртежа о Уголиновој судбини. Дванаеста табла **Врата Раја** (1793) носи натпис: „Да ли твој Бог, о Свештениче, тражи овакву освету?" (**К,** 768). Шеснаеста табла из **Венчања Неба и Пакла** понавља исту тему, али је сам цртеж у приличној мери усавршен; и Уголинијева коса није више накострешена од страха. Остале верзије описао је Алберт С. Роу. Скица за ову последњу таблу садржи анђеле који лете, и који се појављују на још једној слици. Исту епизоду Блејк је употребио као секундарну тему на Дантеовом портрету који је насликао за Хејлијеву библиотеку (**Роу,** 103).

Блејк је поседовао Бојдов превод **Пакла** (даблинско издање 1785), и у њему је писао своја тумачења само уз Увод. Крајем живота је започео са илустровањем целе **Божанске комедије.** Набавио је издање Сеса Велутела и учио италијански да би могао да чита, али је притом користио и превод Хенрија Керија из 1814. Роу је репродуковао свих 102 цртежа са врло вредним коментарима. Блејк је, сасвим природно, уводио сопствене идеје да би исправио Дантеове грешке. „Вергилијева мисија" приказује фигуру монархије као обожава „Гневног Бога овог Света". На слици „Круг сладострасника" ковитлац односи љубавнике изнад Мора Времена и Простора; један човек кога опседа пожуда (окренут главом надоле у облику крста) разбија се о камениту обалу; али изнад њега одушевљени љубавници бивају однесени даље и могу се, идући навише, спасти из Пакла. „Симболичка Представа Тока Људске Историје коју Описује Вергилије" начињена је у облику Царства које рони јалове сузе, а од струка надоле је ољуспано. „Уголино Приповеда о својој Смрти" садржи и кардиналски шешир изнад његове пећине. „Краљица Неба у Слави" представља напад на мариолатрију (обожавање Марије — католичанство).

Блејк је веровао да је **Данте,** баш као и Милтон, јасно видео, али да није увек правилно разумевао оно што је видео. [И. Р.]

ЂАВОЛИ су за Блејка обично зли духови, вероватно Окривљени за Грех (diabolus значи „окривљен"); међутим, у **Венчању Неба и Пакла,** они су оригинални генији, они што су уобичајени у „Паклу" несвесног, где је извор све „енергије". Они су супротстављени Анђелима, ограниченим духовима уобичајеног. На цртежу (оловком) девет гротескних глава, Блејк је забележио: „Сви Генији су разнолики. Ђаволи су различити. Анђели су сви слични" (**К** 773). Милтон је био прави песник, и из ђавоље дружине, а да то није знао; био је то и Блејк, који је знао, и исто тако (више него што је показано) то је био Исус. [Н. Ш.]

ЗОÂ је множина: грчка именица коју је Блејк користио као енглеску једнину, а која је у **Откривењу** преведена као „животиње" (IV 6). Свети Јован Богослов је на Патмосу видео четири животиње око престола са Јагњетом (**Откривење** IV, V; **ЧЗ** VIII 600; **Мил** 40:22), како га обожавају, певају нову песму и говоре: „Дођи и види" наговештавајући долазак Четири Јахача Апокалипсе. „И једна од четири животиње даде седморици анђела седам чаша златнијех напуњенијех гнјева Бога" (**Откривење** XV 7) који ће се излити на човечанство.

То су исте оне „четири животиње које на очи бијаху налик на човјека, и у сваке бијаху четири лица и четири крила у сваке" (**Књига пророка Језекиља** I 4, 5) које је он видео у „земљи Халдејској, на реци Хевару" (**Ј** 12:58). Оне имају компликоване точкове пуне очију, један у другом, а служе као Божанске кочије.

У конвенционалној иконографији се представљају свака са по једним лицем: човека, лава, бика и орла (**Књига пророка Језекиља** I 5, и даље; **Откривење** IV 7). Често се изједначавају са четири јеванђелиста. Међутим, давно пре Језекиља гигантске статуе духова чувара у асирским палатама имале су лице човека, главу лава, орлова крила и тело бика.

Блејк их је изједначио са четири основна човекова аспекта: телом (Тармас — запад), разумом (Уризен — југ), осећањима (Лувах — исток), и уобразиљом (Уртона — север). Ови аспекти се могу упоредити са Јунговом четворочланом анализом човека. Блејк им је дао имена и свакој приписао по једну страну света (**Мил** 19:18, 34:35, и д.). Оне представљају „Четири Вечна Човекова Чула" (**J** 36:31, 98:22), „Четири Реке Воде Живота" (**J** 98:15): „На Западу је текло Родитељско Чуло, Језик... На Југу су стајали Нерви Ока; на Истоку, у Рекама блаженства, жиле далекодохватних Ноздрва... на Северу су били лавиринти Уха" (**J** 98:16—18).

Као што је човек створен према обличју Божјем, тако су и Зоа одрази божанских аспеката. Тармас пастир представља Бога Оца. Лувах, у чијим крвавим хаљинама Исус силази на земљу, одговара Сину, а Уртона-Лос, као врело надахнућа, Светом Духу. Уризен персонификује онај божански аспекат који пада и постаје еквивалентан Ђаволу.

Вечни Зоа се појављују на овом свету према циклусу који се одвија у правцу супротном од казаљке на сату. Тармас је „Родитељска сила" на Западу (**ЧЗ** I 24; **J** 98:17), следе му Уризен (југ) и Лувах (исток), и на крају Лос (север) као овоземаљска манифестација Уртоне (**ЧЗ** I 14; **Мил** 24:8, 76).

Сви они пате силазећи у „Дремеж од Шест Хиљада Година" (**Мил** 39:13). Невоље почињу када Осећања узурпирају место Разума. „Када је Лувах присвојио Уризенов свет на Југу, и Албион био заклан у планинама у свом шатору, све се сруши према Средишту, тонући у рушевинама" (**Мил** 19:19, 34:38; **J** 59:15). Они „мењају свој положај у 'Универзалном Човеку'" (**J** 36:25, 74:1), и „наваљују на све стране јурећи кроз општи слом" (**J** 58:47). Окрећу се против човека (**J** 43:1) и једни против других (**J** 74:5).

Уртона, који се никад не манифестује у времену, постаје Лос, који се одваја од своје Еманације или женског дела, Енитармоне, и на крају пропада као Утвара Уртоне, док она постаје Сен. Лувах се такође одваја од своје Еманације Вале и бива уништен у пећима, али се поново рађа на нижем нивоу као Орк, који постаје Змија у Едену, док се Вала материјализује као Сеновита Женка (природа), и истовремено је Рахаб (Природна Религија). Уризен одбацује своју Еманацију Аханију, и изопачава се у Змаја, губећи људски облик. Тармас се такође дели, напушта га његова Еманација Енион, а затим се унижава и добија материјално тело. Сваки Зоа мисли да је постао највиши, и да је Бог, али греши. На крају је свима повраћена некадашња слава и хармонија као и старо место у Албионовим грудима (**J** 96:41). Њихова повест је детаљно испричана у спеву **Четири Зоа.**

Блејк је од Језекиља преузео „точкове пуне очију". У Розенвалдовом „Страшном Суду" сваки Зоа има четири лица (човека, лава, бика и орла) према Језекиљевом опису (**Књига пророка Језекиља** I 10); али на првој Блејковој слици у акварелу за насловну страницу **Постања,** сваки Зоа има само једну главу, према опису светог Јована Богослова (**Откривење** IV 7). Они седе у реду на земљи. На левој страни је човекоглави Лувах од кога почињу неприлике; он се, истичући своју независност, уклања од осталих Зоа гледајући их са малициозним осмехом. Крљушт, круна са драгуљима и змијски језик показују да се спустио на ниво Орка и да ће се ускоро претворити у Змију, а лева рука испружена према Дрвету Смрти да ће ускоро ступити на њега. Нагнут према њему, али са погледом упртим у даљину седи Лос са орловском главом Генија. Уризенова лавља глава

указује на његове лавове који кују астрономски свемир. Он се нагиње на страну супротну од Лоса и склапа руке у молитви, као и Тармас с главом бика, изнад кога се диже Дрво Живота.

Делатност Зоâ за време Страшног Суда је детаљно описана у IX певању **Четири Зоа.** Пре него што почну са активностима њихови духовни облици се појављују око Престола: „четири Чуда Свемогућег, несазнатљива и свепрожимајућа, усред и около, четворострука и свако се у сваком огледа: називају се Четири Звездана Космоса Живота која се крећу од вечности до вечности" (IX 281). У писму Озијасу Хамфрију, у коме је описан Страшни Суд (**К** 444), они су „Четири Жива Створа пуна Очију, која окружују Седам Анђела оа Седам Чаша Божјег Гнева, а изнад њих су Седам Анђела са Седам Трубљи као Облак који својим ваљањем увек открива празна Седишта Блажених". У **Визији Страшног Суда** (**К** 612) они су „Четири Жива Створа која **Откривење** помиње како Окружују Престо. Претпостављам да је њихова најважнија делатност уклањање старих небеса и старе Земље да би се начинио простор за Ново Небо и Нову Земљу који ће сићи са Божјег престола. Живи Створ Лево од Престола Даје Седморици Анђела Седам Чаша Божјег гнева из којих они, лебдећи над безданом, изливају на зле њихове Куге. Остали Живи Створови силазе са Вином и Звуком Трубљи, управљајући борбама у вишим Елементима" (**ПС** 9, 14). [И. Р.]

ИМАГИНАЦИЈА у Доба Разума, схватана је као изопачено обољење интелекта. Др Џонсон је могао да напише: „Сва снага маште преко разума је степен безумља" (**Raselas,** погл. XLIV, „Опасно преовладавање Имагинације"). И до наших дана реч „имагинација" је понекад учтива замена за „неистину".

По Блејку, Имагинација је била средишња духовна моћ и Бога и Човека; у ствари, у њој су обојица престала да се разликују. „Вечно Тело Човека је Имагинација, која је Бог сâм, Божанско Тело, Исус: ми смо његови Припадници" (**Лаок, К** 776). „Човек је Сва Имагинација, Бог је Човек и постоји у нама и ми у њему" (О Берклију, **К** 775). Имагинација је „Божанска Људскост" (**J** 70:19); она је „Божанско Тело Господа Исуса" (**Мил** 3:3; **J** 5:58; 24:23; 60:57; 74:13; **Лаок, К** 776); она је сам Свети Дух (О Дантеу, **К** 785).

Она је постојање. „Све Ствари Постоје у Људској Имагинацији" (**J** 69:25). „Све Животиње и Биљке, Земља и Небо садржани су у Преславној Имагинацији" (**J** 49:13).

„У својим Недрима носиш своје Небо и Земљу и све што посматраш и мада изгледа Ван, то је Унутар, у твојој Имагинацији, од које је Смртни Свет само Сенка" (**J** 71:17).

„Све што Видимо је Визија... Трајна у Имагинацији" (**Лаок, К** 776). Она је стварни и вечни Свет у коме је овај Вегетативни Космос само клонула сенка, и у коме ћемо живети у својим Вечним или Имагинативним Телима, када Вегетативних Смртних Тела не буде" (**J** 77).

То је основа све уметности. „Само једна Сила чини Песника: Имагинација, Божанска Визија" (О Вордсворту, **К** 782). Природа нема Обрис, али га Имагинација има. Природа не садржи Натприродно и раствара се: Имагинација је Вечност" (**АД** 1:3). У стваралачком чину, то је највећа слобода духа. Имагинација је окружена ћерима Надахнућа, које су у целини зване Јерусалим (**ПС, К** 604).

Не знам ниједно хришћанство и ниједно друго Јеванђеље него слободу Истовремену Тела и Ума када вежбају Божанске Уметности Имагинације (**J** 77).

То је трагање „унутар у Светове Мисли у Вечност што се увек шири у Недрима Бога, Људске Имагинације" (**J** 5:19).

Њен непријатељ је „Апстрактна Филозофија" (**J** 5:58; 70:19; 74:26) или Авет што Расуђује (**J** 36:24; 74:7; 11). Ћери Памћења (традиција) су често супротстављене Ћерима Надахнућа: „Имагинација нема никакве везе са памћењем" (**КР** 301).

Блејкова теорија је створена слично као и код Парацелзуса. [Н. Ш.]

ЛОС је Поезија, овоземаљски израз Креативне Имагинације, манифестација у времену и простору Уртоне, најдубљег Зое који се налази у средишту сваког Појединца. На рубу „валова Вечне Смрти /овог света/", Уртона узима име Лос (**J**, 39:8), који тако постаје „Покретни Облик снажног Уртоне" (**J**, 53:1), све до самог краја, када Уртона поново прима Лоса у себе.

Лосов положај је на северу; он ради као ковач; одговара му чуло Слуха, елемент Земља и њени генији Гноми; његова Еманација је Енитармон, а планета (духовно) Сунце; он ствара материјално сунце. Логично је претпоставити да је име „Лос" анаграм речи „Сол".

Лос је последња могућност човекова да почне да дела; то значи да је, рачунајући у смеру супротном казаљци на сату од Тармаса, „родитељске моћи", он четврти Зое (**ЧЗ,** I 14—18; **Мил**, 24:8; **J**, 39:7). Као истовремени творац и велики заштитник људи, подсећа на Исуса (**J**, 96:22) који му стално помаже. Он спасава Седраха, Мисаха и Авденага у пећи огњеној ужареној „као да је син Божји" (**Књига пророка Данила,** III 25), и помаже Јаком Човеку, Лепом Човеку и Ружном Човеку као онај четврти који је „као син Божји" (**ОК** V; **К**, 578).

Као песник, Лос је „Пророк Вечности" који открива основне истине, изједначен са идеалним пророком Илијом (**J** 44:30). Он непосредно надахњује самог Блејка (**Мил** 22:4, 36:21). Успоставља низ песника-пророка који уништавају краљеве (**J** 73:40). Он је духовни револуционар, док његов син Орк представља спољну револуцију. На крају **Европе,** када започиње француска револуција, Лос се буди у зору и позива све своје синове на крваву жетву (15:9). У **Милтону** Лос — а не више Уризен — управља „плугом... преко Нација" (6:13, 7:5, 8:20) у припремама за Ново Доба. (У **Јерусалиму,** Албион иде за Плугом). Лос такође управља ратном Прешом за вино. Поема се завршава припремама за „Велику Жетву и Бербу" (**Мил** 43:1).

Лос је, као израз Имагинације, стваралац свега онога што видимо. „Све Ствари Постоје у Људској Уобразиљи" (**J** 69:25). Као и Уртона, од кога је настао, Лос је ковач који топи сирову руду, уништава шљаку, а од растаљеног гвожђа излива нове облике. „Ударац његовог Чекића је Правда, узмах његовог Чекића Милост, снага Лосовог Чекића вечни Опрост" (**J** 88:49). Има седам пећи које, очевидно, одговарају седам Божјих Очију; на врхунцу стварања Божански Прст додирује седму Пећ.

Лос ствара Голгонузу, град уметности (**ЧЗ** V 76, и д.); Јерусалим, појам слободе (**ЧЗ** VIII, 190); и Ерин, веровање да су све живе ствари — а посебно тело и његови импулси — свети (**J** 11:8).

Он такође даје „тело Лажи да би заувек могла бити одбачена" (**J** 12:12). Једино на такав начин заблуда може бити заустављена, препозната и уништена. Његово прво дело је ковање тела за Уризена (**Ур** 10:35 — 13:19 и д.). Тим поступком он ствара Време (**Ур** 10:18; **ЧЗ** IV 179); заправо, он је Време (**Мил** 24:68) и милостиво спречава да заблуда буде вечна. Ствара материјално Сунце које везује за Уризенову кичму (**КЛ** 5:34—47). Уризен на тај начин постаје намесник Сунца, као Аполон код Грка. Лос за нас обнавља сунце сваког јутра (**Мил** 29:23, 41); он такође ствара материјални месец (**J** 36:4). Он, заправо, ствара читав космос (**ЧЗ** IV 27, VII 380), укључујући и Земаљску Љуску (**Мил** 34:31; **J** 42:78) и Двадесет седам Небеса и њихове Цркве (**J** 75:6). Он сам представља двадесет осмо (**J** 39:13), па се тиме поново везује за Исуса који прекида круг.

Лос је такође вођа људских душа при рођењу и при смрти. „Лос одводи Духове у велику Голгонузу" (**Мил** 26:16), где Енитармон саставља њихова тела. „Душе које силазе у Тело јадикују с десне стране (јужно од) Лоса, а оне ослобођене Тела на левој страни (северној). Јер Лос своју снагу увек окреће према истоку" (**Мил**

26:16). Он такође одређује три Класе људи на земљи (**Мил** 2:26, 25: 26). [И. Р.]

МИЛТОН (Џон, 1608—74), по Блејковом уверењу, највећи песник Енглеске. Последњи и највећи од Лосових Синова (**ЧЗ** VIII 362; **J** 73:42); приликом последњег откривења у **Јерусалиму** (98:9) има првенство у односу на Шекспира и Чосера.

У књижевности којом је доминирао реализам, линија симболиста иде од Спенсера (Милтоновог „праузора"), преко Милтона, до Блејка, његовог песничког сина. Милтон је за Блејкову поезију био оно што је Микеланђело био за његово сликарство. Тај утицај је почео да се остварује врло рано: „Милтон ме је волео у детињству и показивао ми своје лице" (Писмо Флаксману, 12. септембар 1800), и остао значајан до краја његовог живота. Али Блејк никад није позајмљивао или копирао — он је узимао оно што му се допадало и то користио према властитим замислима; он није био плагијатор.

Паралеле које се могу повући између живота и рада ова два човека су збиља зачуђујуће. Милтонов отац је био искључен из наследства када је прихватио протестантизам; Блејков отац је био дисентер (онај који не прихвата доктрине англиканске цркве; прим. прев.). Први период Милтоновог поетског стваралаштва био је грандиозан, као и Блејков. Милтон се сматрао разведеним од прве жене која га је напустила, али није узео себи другу када се она вратила; Катарина није усрећила Блејка, и он је размишљао о новом браку, али су га од тога, према Свинберну, одвратиле Катаринине сузе. Када је Милтон запустио поезију због политике Блејк га је прогласио за атеисту, „који се тек у старости вратио Богу код кога је боравио у детињству" (**ХР** 262). Али је Милтон, после свог повлачења, написао три најбоље песме, а Блејк је после повратка из Фелпама и повлачења из јавног живота такође написао своје три најбоље песме.

Милтон је био један од највећих версификатора, а Блејка, коме је првом пошло за руком да достигне слободу Милтонових каденци, такође можемо назвати једним од највећих версификатора. Милтон је први песник који је написао поему — а не драму — у бланкверсу; док прва Блејкова књига, **Песничке Цртице,** почиње експериментом у милтоновском стиху — сада први пут употребљеном у лирској поезији — а завршава се дугом поемом, по тематици блиској Милтону. Блејк је, затим, применио Милтонове принципе седмострукости, и нападао га — користећи његове сопствене речи — што није био слободнији (**J** 3).

Изгубљени рај је био читан као прича у стиховима о догађајима из древне историје, или као аристотеловски еп. Блејк је први разумео да је Милтон желео нешто да саопшти — да забележи „оно што дотад нико није у Прози или Стиху" (**ПЛ** I 16). Изазов Милтонових идеја је увек био инспиративан за Блејка.

Спевови **L' Allegro и Il Penseroso,** на пример, чине заједно цикличну песму, изражавајући ведрину и замишљеност, као наизменична расположења пуританског џентлмена. Сваки од њих почиње тамо где се онај други завршава. Спевови су повезани екстензивним контрастима: дан-ноћ, шева-славуј, итд. Блејк је ову идеју проширио у „Два Супротна Стања Људске Душе", у екстремне екстазе и очајања, и повезао збирке **Песме Невиности и Песме Искуства** на такав начин да свакој песми из прве од њих одговара једна из друге збирке.

Comus описује младу девојку на рубу Искуства која успешно избегава замке зла у виду раскалашности. **Књига о Тели** представља студију идентичне ситуације, али како је Блејков приступ био биолошки, а не моралистички, код њега се чудни гласови много гласније чују, док их Милтонова Дама лако утишава.

Визије Албионових Кћери одговара Милтоновим храбрим памфлетима о разводу, будући да и они осуђују несрећан брак; али док Милтон заговара развод само услед неусаглашености партнера,

Блејк захтева потпуну слободу љубави и одбацивање церемонија.

Америка одговара Милтоновим политичким делима, по томе што напада краља и поздравља револуцију против њега, при чему Блејк даје формулу свих револуција.

У **Венчању Неба и Пакла** Блејк по први пут одбацује идеје свог идола. Његове књиге се могу упоредити са **Хришћанском Доктрином,** али док се Милтон задовољава обнављањем старе грађевине важним променама, Блејк је руши до темеља, и објављује потпуно ново схватање космоса, сугеришући да је Милтонов Месија заправо Сатана, и алудирајући да је прави Месија који искушава, онај кога је Милтон сматрао за Ђавола. Али Милтон је „био истински Песник и — не знајући то — на Ђаволовој страни" (**ВНП** 5).

У **Европи** Блејк се обрушава на један од Милтонових омиљених идеала, Чедност, тврдећи да је у питању производ Женске Воље, за шта је оптуживао конвенционално хришћанство, и цитирајући одломке из **Химне о Христовом Рођењу,** у жељи да одреди датум његовог настанка.

Четири Зоа претстављају Блејков покушај да поново напише **Изгубљени Рај.** Оба епа почињу in medias res, баве се човековим падом и спасењем, оба указују на правду (или милост) Божју, и као место дешавања имају цео свемир. Услед тога, неизбежно постоје и паралелне епизоде у којима се, међутим, јављају различите личности. Уризен и Лувах у поноћ праве план да се дочепају највише власти, Уризен ствара универзум и његове границе, Орк постаје Змија, Лос и Енитармон једу са Дрвета судбине. Милтона је највише занимало проклетство Сатане које се прогресивно остварује, који тоне све ниже и ниже, све док потпуно не изгуби људски облик и не постане Змај, док Уризен — кога је Блејк изједначио са Сатаном — такође постепено тоне док и он не постане Змај. Међутим, када се одрекне своје жеље за влашћу, поново стиче своју „блиставу младост".

Милтон, Поема у две књиге представља студију Милтоновог духовног напретка, и анализу његових заблуда, па је услед тога веома значајна као сведочанство односа између Милтона и Блејка.

Јерусалим одговара **Историји Британије.** „Имајући вере, заједно са Милтоном, у древну британску историју" (**ОК** V, **К** 578), Блејк проширује митове о њој у причу о паду и ускрснућу Албиона, историју свег човечанства. Његове кћери су добиле имена према личностима из **Историје.** На крају се Милтон појављује на Небу, уз Шекспира и Чосера.

Блејк је направио илустрације за све важније Милтонове песме, сем **Самсона Агонистеса.** Ниједан други илустратор није тако пажљиво следио текст — чак и најкомпликованије метафоре — нити је убацивао сопствена тумачења. [И. Р.]

НАБУКОДОНОСОР, најмоћнији од вавилонских краљева, трипут је заузимао Јерусалим, на крају уништавајући и изгнавши становништво. На првом од ових освајања (607. п. н. е.), у Вавилон је довео пророке Данила, Сидраха, Мисаха и Авденага. Када су последња тројица одбила да обожавају његовог златног идола, он их је бацио у огњене пећи; затим их је ослободио када је видео како неозлеђени, са четвртом особом, ходају кроз ватру; „ходе посред огња и није им ништа, и четврти као да је Син Божји". (**Дан** III 25).

У „Древним Бритима", једини преживели из последње битке Краља Артура су били Најснажнији Човек, Најлепши Човек и Најружнији Човек. . . који су првобитно били један човек, који је био четворострук. . ." и облик четвртог је био као Син Божји" (**ОК** V, **К** 577—78).

На врхунцу своје славе, Набукодоносор је полудео: „и би прогнан између људи и једе траву као говеда, и роса небеска кваои му тијело да му нарастоше длаке као пера у орла и нокти као у птица" (**Дан** 4:33).

Блејк је то прихватио да означи лудило материјализма једне визије: он постаје чудовиште у потрази за издржавањем само од материјалних ствари.

Страница 24. из **Венчања Неба и Пакла** показује га нагог са круном, како пузи ужаснут на рукама и коленима, у тмини укрштених комада огромног јаловог дрвећа. Блејк је начинио величанствени обојени отисак истог мотива у којем су појачани библијски детаљи.

Још једна верзија је и илустрација за Јангове „Ноћне Мисли" (VII 27).

По **Данилу** (4:32), Набуходоносорово безумље трајало је док „седам времена" није прошло. „Набуходоносор је имао седам времена која су преко њега протекла; ја сам их имао двадесет; хвала Богу, те нисам био чудовиште као он" (Хејлију, 23. октобар 1804). [Н. Ш.]

НОЋ не треба објашњавати. То је зима Времена (**ЧЗ** IX 824). Када Ноћ стигне, Лос („снажни Уртона") нестаје да би се одморио, остављајући Енитармону слободну и вољну; појављује се пред зору (**Евр** 3:10; 15:9).

„Древна Ноћ" углавном је особена за Изгубљени Рај. Она је „најстарија од ствари" и супруга Хаоса (**ИР** II 894, 963, 970, 986).

Пар се појављује у **Милтону.** Они лете из ватрене Пустоши (12:21); Светска Љуска их садржи (17:25; 20:33). Када је Сатана проглашавао имитирајући Бога „Испод седеше Хаос: Грех му је на десној руци, Смрт на левој и Древна Ноћ се пружала преко свих небеса његов Огртач Закона" (39:29).

Промена пола Ноћи је у вези, или се поистовећује, са Уризеном. Паклено четворство чине: Хаос Имагинације (север), Грех Осећања (исток), Ноћ Разума (југ) и Смрт Тела (запад). [Н. Ш.]

ЊУТН (Сер Исак, 1642—1727) био је познат као „највећи од природних филозофа". Његов врхунски подвиг био је дефинисање модерног астрономског универзума. Отклањајући недоумице и забуне хришћанске догме, питагорејске геометрије и платонске метафизике, изабрао је истину а одбацио лажи из теорије Кеплера, Галилеја и других, и чудесним подвигом имагинације их спојио са сопственим открићем природне силе опште гравитације.

Универзум који је замислио био је уредна, компактна, самодовољна, тродимензионална и безлична машина. Био је прост, а опет, срачунат за све. Сасвим материјалан. Чак и светлост је била ток честица (теорија коју је потом, поново, извео Ајнштајн); Блејк је изједначио те честице са Демокритовим Атомима („Ругајте се" 9—10, **К** 418; **ЧЗ** II 154).

Пошто универзум није имао духовних „интелигенција̂, или било каквих натприродних сила, био је погодан антимагијском тренду развијене мисли и свуда је прихваћен. За Енглеску је то била ствар за разметање и чудо света.

Блејк је препознао Њутнове геније и тако напао његову грешку, јер је била тријумф материјализма. Њутн и Блејк, проналазач експериментализма, и Лок, аутор **Филозофије пет чула** сачињавају паклено тројство (**Мил** 41:5; **Ј** 54:17; 66:14; 70:15; 93:21). Њутн је посебно повезан са Локом **К** 54; **ПС** 4:17; **Мил** 4:11; **Ј** 15:16; 34:40), јер се механицистички универзум једног одлично слагао са механицистичком психологијом другог.

По Блејку, невоља са Њутновим свемиром је што је избацивао Бога, човека, живот и све вредности због којих вреди живети. Песме ласте и врапца су довољне да га оповргну („Не верујеш", **К** 536). Он је „Једна визија и Њутново опавање" (Батсу, друго писмо, 22. нов. 1802). Он је проналазак Уризена (**ПС** 4:17), или божје Авети, која је „Њутнов Пантократор" или створитељ (**Мил** 4:11). „Јесам ли Бејкон и Њутн и Лок, што предају Понижење Човеку, што предају Сумњу и Експеримент?" (**Ј** 54:17). Ова тројица „Поричу Свест у Човеку и Заједницу Светаца и Анђела, Заразивши Божанску Визију и Уживање и Обожавајући Божанство Паганско, Бога овог Света и Божанство Природу, Мистерију, Велики Вавилон, Друидског Змаја и скривену Курву" (**Ј** 93:22). Блејк је коментарисао сер Исакове Унитаристичке списе:

Јадно Духовно Знање не вреди
ни боба!

— — — — — — — — —

Па овако сер Исак Јеванђеље побија:
„По Атрибутима својим само Бог се
спознаје,
А што се Одређености Светог Духа
тиче
Или Христа и Оца му, то су празне
приче
А Понос и Таштина Имагинације
Презиру да прате овог Света начине."
(**ВЈ** Д 40:48)

Сурова филозофија материјализма проширила се из Енглеске по свету. „Очима гледам Школе и Универзитете европске и тамо посматрам Локов Разбој, чија Потка бесове пропажава, опрана Њутновим Воденичним колом: црна се крпа у тешким венцима савија изнад свих нација" (**Ј** 15:14). То је Природна Религија, Рахаб, која најављује рат, „Друидски Змај и скривена Курва" (**Ј** 93:25). Волтер и Русо, претходници француске револуције су „Смрзнути Синови женственог Табернакла Бејкона, Њутна и Лока" (**Ј** 66:14).

То је изданак Шаке, уједињених Дванаест Синова Албиона, који садрже Три Облика звана Бејкон, Њутн и Лок у Храстовом Гају Албионовом, који је раширен по читавој Земљи" (**Ј** 70:15).

Када грешка кулминира, њено рушење је близу. „Није ли то онај Знак Јутра који нам је испричан на Почетку?" (**Ј** 93:26). Свакако, то је „моћни Дух... из земље Албиона, зван Њутн" који сам има снагу да дуне „Трубу судњег дана" и „подигне мртве за Последњи Суд" (**Евр** 13:2—5). И у последњој апокалипси, Бејкон, Њутн и Лок, који су и последњи били трагаоци за истином, ма како грешили, јављају се на небесима као највећи представници Науке, између кочија свемогућег, као противтежа Милтону и Шекспиру и Чосеру, највећим представницима Уметности (**Ј** 98:9).

Блејкова бојена монотипија „Њутн" приказује нагог младића покрај океана, како седи на стени покривеној морским растињем. На морској површини иза њега је Полип. Фигура је погнута и гледа доле, док левом руком црта геометријски цртеж шестаром. Он га не црта на каменој плочи или у књизи, већ на свитку који је увек означавао имагинативно стварање. [Н. Ш.]

РАЈ је био првобитно стање блаженства у коме је створен човек. То је био врт који је Бог засадио источно од Едена као дом Адаму и Еви (**Пос** II 8). Вода се делила у четири реке (**Пос** II 10).

Блејк је двапут смештао Рај у Људско Срце (**ЧЗ** III 95; **Ј** 29:74). Похранио га је и у сопствени мозак где „Вечна Велика Људскост Божанска засади свој Рај" (**Мил** 2:8). Четири Зоа се обраћају рекама: „Четири Жива Створа... у дивним Рајевима се шире. То су Четири Реке Рајске" (**Ј** 98:24). [Н. Ш.]

САТАНА је Заблуда. Он „Изгледа да Јесте, али Није" (**Ј** 93:20). „Оно што изгледа да Јесте, Јесте за Оне којима тако изгледа... и може имати најстрашније последице за оне којима изгледа да Јесте" (**Ј** 36:51). „Једна неуништена заблуда уништиће људску Душу" (**Ј** 46:11).

Сатана није личност: он је „Стање Смрти, а не Људско постојање" (**Ј** 49:67). Ова „смрт" је Вечна Смрт, немогућност да се прими божанско светло. Да би спречио Човека да не падне дубље, Спаситељ је поставио две Границе: „поставио је Границу Таме и назвао је Сатаном, у Албионовим грудима, јер у свакиm људским грудима ова граница постоји; а потом постави Границу Сужења и назва је Адамом, а тада још не беху рођени они који би знали за добро или Зло" (**ЧЗ** IV 271). Тако „би постављена граница Вечној Смрти" (**ЧЗ** IV 276). Тама је одбацивање Светлости, док „нема Границе Прозрачности" (**Ј** 42:35).

На другим местима ово стварање није дело Исуса, већ његовог духовног пред-

ставника Лоса, будући да је давање облика Заблуди суштински поетска функција. Сатана је најмлађи син Лоса (**Мил** 4:9) — мада је у ранијим описковима његових синова Сатана наведен као петнаести (**ЧЗ** VIII 359) — и Енитармоне: „На крају Енитармон роди Сатану, одбацујући празан облик" (**Мил** 3:41; **ЧЗ** I 507). Постоји, међутим, и друга могућност настанка: „у /Албионовом/ Хаотичном Стању Сна, Елохим Створи Сатану, Адама и цео Свет" (**J** 27).

Сатана је Стање (**ЧЗ** VIII 285; **Мил** 11:21; 32:25; **J** 35:13, 49:67). „Постоји Стање које се зове Сатана, научи то добро, о Рахабl, уочи разлике између Стања и Појединаца чија су то стања" (**ЧЗ** VIII 379). „Научите зато, Сестре, разлику између Вечног Људског... и оних Стања или Светова којима Дух путује. То је једини начин за **Опраштање** Непријатељима" (**J** 49:72—75). Сатана је Стање Смрти (**J** 49:67), добијено обличје „из кога Људи могу бити свагда ослобађани, изнова и изнова" (**J** 49:70) и могу га „одложити Вечно" (**ЧЗ** VIII 286), „да би се Албион могао поново дићи" (**J** 35:14).

Сатана је „кнез овога свијета" (**Јев. по Јовану** XII 31, XIV 30, XVI 11), али се Блејку више допадао израз светог Павла: „Бог свијета овога" (**II посланица Кор.** IV 4; **BJ** б 31, 44; **BP** Епилог), или „непријатељ" (што његово име заправо значи) Исусов чије царство „није од овога свијета" (**Јев. по Јовану** XVIII 36). Сатана тврди: „Ја сам сâм Бог, нема другог!" (**Мил** 9:25); „Називан Богом, постављајући себе изнад свега што се назива Богом" (**Мил** 11:12, 32:13, 38:51, 56). Њега „Обожавају као Бога Моћници на Земљи" (**J** 33:18), „Обожавају Именима Божанским Исуса и Јехове" (**BP** Епилог 5). Он чак тврди да је надмоћан у односу на истинског Бога: „Ја сам Бог Људи, о Јехова... Ти ћеш сам бити Жртвован Мени, твом Богу, на Голготи" (**АД** 2:18—21).

Његова религија је религија Моралности (**Мил** 9:26), „идолопоклонство Врлинâ Природног Срца... Себична Природна Врлина" (**Мил** 38:46). „Свака Религија која Проповеда Освету за Грех јесте Религија Осветника и Непријатеља а не Опроста Грехова, и њихов Бог је Сатана, Назван Божанским Именом. Ваша Религија, о Деисти!, Деизам, је Обожавање Бога овог Света преко оног што називате Природном Религијом и Природном Филозофијом, и Природном Моралношћу, или Самоисправношћу, Себичним Врлинама Природног срца. То је Религија Фарисеја који су убили Исуса" (**J** 52).

„Све Моралне Врлине настају Окривљавањем за Грехе (**BJ** додатак 2:34). Сатана је Тужилац или diabolos (**J** 98:49) **BJ** додатак 2:13; **BP** пролог 3 и епилог). У Књизи о **Јову** он је анђео који усађује сумњу у дух патријарха.

Његову цркву представљају „зборнице Сотонине" (**Откривење** II 9, III 9). „И ови Духови Мртвих, називајући се Синовима Божјим, у његовим зборницама обожавају Сатану Неизрецивог Имена /тетраграматона/" (**Мил** 11:13). У њима је Исус осуђен као злочинац (**ЧЗ** VIII 272, 325). „Када је Сатана први пут савио црни лук, и из Јеванђеља узео Морални Закон, тада је од Закона исковао Мач, и пролио крв Господа милосрђа" (**J** 52:17).

„Сатана /заблуда/ и Адам /природни човек/ јесу Стања Створена у Двадесет седам Цркава" (**Мил** 32:25). Дванаест паганских Богова, који су суштински лажни, представљају Сатане (**Мил** 37:60), док је 27 Цркава никло из семена Истине, али се касније изопачило у званично хришћанство, чија је кулминација рат (**Мил** 37:35—43).

„Сатана Тужилац" је „Отац Пакла" који је „Обликовао Сам ђаво" (О Дантеу, **К** 785). Када су Сатана и Грех пали, пали су у „Пакао који су сами направили" (**Мил** 12:23).

Сатана је у Појединцу принцип себичности (Самство) и функција рационализације (Привиђење). „Човек се рађа као Привиђење или Сатана, и будући потпуно Зао, стално захтева Ново Самство, и мора непрестано бити мењан у своју Супротност" (**J** 52). Привиђење је „Велико Самство, Сатана... са белом Тачком која

се назива Центар одакле израста Круг у сталном обртању: то постаје срце из кога ничу бројне гране различитих покрета и стварају многе главе: три, седам или десет, и руке и ноге многе по вољи несрећног мислиоца који постаје његов плен: такав је пут Силе која Прождире" (**J** 33:17).

Врхунска манифестација Сатане на овом свету је рат. Када је слобода угрожена „Огромна Хермафродитна појава" добија одвратан облик; „напослетку грозно чудо избија из груди Хермафродита: Сатана му је име... мушко без женског... мада крије сеновиту женку Валу као у ковчегу и иза Завеса... а то су мноштва тиранских Људи богохулно сједињених против Божанске слике, Уједињене војске злих људи" (**ЧЗ** VIII 248—58). Рат настаје из потиснуте полности. „Албионово Привиђење се из његових Слабина ишчупа у свој раскоши Рата: Сатана му је име..." (**J** 27:37). Стварност усред ове заблуде је Лувах (љубав) извитоперен у Орка (мржњу). „Лувах изби из Албионових Слабина" (**J** 47:4). „Али када је Лувах у Орку постао Змија, он паде у оно Стање које се назива Сатана" (**ЧЗ** VIII 382). „Лувах би назван Сатаном јер је пао у то Стање: у Свет у коме је Човек по Природи непријатељ Човеку" (**J** 49:68). „Сатана је Привиђење Орка, а Орк је настао од Луваха" (**Мил** 29:34).

Свако се рађа у стању Сатане, а може се одатле избавити само ако спозна и одбаци Самство, као што је то урадио Милтон у истоименој поеми. Али не успевају сви да се спасу, а пример за то пружа личност из поменутог спева која носи име Сатана, а то је у ствари Виљем Хејли који игра улогу Милтоновог Сатане у **Изгубљеном Рају.**

Мит о Сатани није библијског порекла; рани црквени оци су га смислили на основу различитих и међусобно неповезаних одломака; то су Исаијина опомена вавилонском краљу (**Књига пророка Исаије** XIV), Језекиљева претња тирском краљу (**Књига пророка Језекиља,** XXVIII), змија из **Постања** (III), змај из **Откривења** (XII, XX) и искушавач Бога из **Књиге о Јову.** Најбољу обраду овај мит је добио у **Изгубљеном рају.**

Луцифер („Јутарња звезда") беше први међу анђелима. Његов понос је био повређен, а љубомора рођена када је Бог Отац навестио Сина. Амбиција је Луцифера навела да смишља заверу против Оца, и тада се из његове главе родио Грех, а када се инцестуозно спојило са њом (тј. Грехом; прим. прев.), зачео је Смрт. Завео је трећину анђела у покушају да Га збаци са Трона. После изједначених борби, Син их је отерао са Неба; пали су у Пакао и тада је Луцифер постао Сатана („непријатељ"). Схвативши после свега да је сваки директан напад унапред осуђен на неуспех, Сатана је одлучио да се освети уништавајући последње Божје дело — Човека. Ушуњао се у Рај и у облику Змије навео Еву да једе са „Дрвета од знања добра и зла". Ева и Адам су после тога били прогнани из Еденског врта, додуше са знањем о коначном спасењу. Сатана је у међувремену објавио свој успех ђаволима, који су се тада изопачили у облик змије, док је он постао велики Змај.

Милтона је највише занимала анализа тока процеса проклетства, за који је Сатана најбољи пример. То је трајан процес, а упорност је грех. Он је на почетку још увек арханђео, мада срушен, али мало помало његов карактер се дегенерише. Он је стално у искушењу да се покаје, али увек отврдњује своје срце. Губи осећај за истину и дозвољава да га преваре сопствене лажи. На крају, губи и најмању сличност са људским обличјем. [И. Р.]

СВЕТСКО ЈАЈЕ је овај тродимензионални свет времена и простора у коме се пали Човек леже све док се не излегне и поново уђе у Вечност. Човекова свест је скупљена: већи део четири Зоа остаје ван његовог видокруга. Јаје се пружа „од Зенита до Надира усред Хаоса" (**Мил** 34:34). Нижа половина Јајета (углавном у Уризену) је Граница Непрозирности, или Сатана, чији пламенови се успињу ван његове сфере према горњој половини

Јајета (углавном у Уртони) где се налази граница Окупљања или Адам (**Мил** 19:15; **J** 59:10).

Лос ствара Јаје као заштиту. „Ми стварамо Светско Јаје, које /за/ Авети /нерођене/ *што стижу у бесу или пријатељству*, све је исто и свако остаје у сопственој енергији" (**Мил** 25:42). [Н. Ш.]

СВЕТСКА ЉУСКА. Љуска Светског Јајета је видљиво небо. Као кора Материје која нас ограђује, она је Валин Вео (**J** 59:2—7; **ВР**, „Од Врата" 17, **К** 770). Као и сва Природа, она је Човекова пројекција.

„Све што је видљиво у Вегетацијској Земљи, исто је видљиво у Светској Љусци, али обрнуто" (**J** 72:46).

Светска Љуска је широка удубљена Земља, огромна тешка сенка свих ствари на нашој Вегетацијској Земљи, увећане димензије и промењене у неодређени простор, у Двадесет седам Небеса и њихових Паклова, са Хаосом и Древном Ноћи и Чистилиштем. То је пећинска Земља лавиринтске сложености, двадесетседмострука непрозирност и завршава се тамо где се шева упиње (надахнуће) (**Мил** 17:21).

По дану, она је „љупко плава и сјајна небеска Љуска", небо (**Мил** 31:33; 21:30).

Црна олуја, што стиже из Хаоса иза звезда (јер све ствари имају духовни узрок)... спушта се кроз тамне и сложене пећине Светске Љуске, пролазећи кроз планетарне визије и добро украшен небески свод. Сунце се окреће у Хаос и звезде тамне, па олује постају видљиве, чујне и страшне, склањајући дневну светлост и обрушавајући се на планине, потапајући сву земљу (**Мил** 23:21). По ноћи, видљиво је четрдесет осам сазвежђа: двадесет седам на северној хемисфери и двадесет једно на јужној. Доминантно северно сазвежђе је Орион (Ог), или Правда; јужно је Офиукус (Сихон), човек запетљан са змијом.

Празнине Хаоса изван Звезда мере се Звездама које су границе Краљевстава, Покрајина и Царства Хаоса невидљивих за Вегетирајућег Човека. Краљевство Ог је у Ориону: Сихон је у Офиукусу. Ог Има Двадесет седам Области: Сихон Двадесет једну Област. Од Звезде до Звезде, Планина и Долина, ужасно пространство се развија и чини Светску Љуску, моћну Кору Четрдесет седам унакажених Људских Чуда Свемоћног са Пећинама чији се најудаљенији крајеви срећу иза Светске Љуске у Голгонузи (**Мил** 37:47).

Љуска садржи све човекове грешке: паганске богове и Двадесет седам лажних хришћанских цркви (**Мил** 37:19—43). Смртници никада не могу да уђу у Вечност кроз то небо, јер морају да прођу кроз Месо, због „Лосових Ватри што бесне у најудаљенијим крајевима Пећина, јер нико не може у Вечност тим путем, већ сви силазе до Лоса, до Булахуле и Аламанде и до Ентутона Бенитона" (**Мил** 37:56).

Бесмртници, како год, могу да уђу у Љуску. Залутали Милтон напушта Вечност и путује „изнад намене материје Светске Љуске у Земље Едома и Арама и Моаба и Мидиана и Амалека (**Мил** 17:18).

Он пада кроз Албионово срце „језди ван Људскости, иза Звезда у Хаосу, у Пећинама Светске Љуске" (**Мил** 20:41).

Али његов силазак нарушава Поноре према југу и истоку, који су окупирани од стране Ололониних синова (**Мил** 34:41; 35:39). Она прати Милтона и улази у Светску Љуску (**Мил** 36:13); и обоје се указују Блејку у његовој башти у Фелфаму. [Н. Ш.]

СМРТ физичког тела представља скидање љуске коју је душа или духовно тело створило око себе у циљу заштите на овом свету. Смрт је повратак душе Вечности, једна епизода у животу, стање кроз које свако од нас пролази, буђење Вечног живота (**J** 4:1—2). „Не видим у смрти ништа друго до сељење из једне собе у другу", рекао је Блејк Кребу Робинсону неколико дана пре своје смрти (**ХР** 270).

Упркос сваком доказивању, па чак и жељи, изгледа немогуће убедити себе у

свој потпуни нестанак. Унутрашње биће не зна ништа о смрти. Блејк је прихватао такво непосредно сазнање. „Страх и Нада су Визије" (**ВР** 13, **К** 768). Када је његов брат Роберт умро, Блејк је видео духа како одлази „тапшући рукама од среће"; њих двојица су и после тога остала у контакту. „Пре тринаест година сам изгубио брата, а са његовим духом свакодневно разговарам у Духу и Видим га у свом сећању у пределима Уобразиље. Слушам његове савете и чак пишем оно што ми Диктира", писао је у писму утехе Хејлију (6. маја 1800).

Будући да унутрашње биће не познаје смрт, она постоји само у свесном духу и материјалном свету. Спознаје се искључиво Искуством (**ПИ**). Милтонов Адам не зна ништа о смрти све док не окуси јабуку са Дрвета знања. Деца у Блеровом **Гробу** смејући се и без страха силазе у Долину. У **Песмама Невиности** мала Лиса се не плаши лава, који је Анђео Смрти, али њени родитељи се плаше, све док не угледају његов прави облик. За малог димничара Тома смрт је Анђео сна који откључава мртвачке сандуке и ослобађа дечаке. Тел постаје свесна о постојању смрти док се приближава Искуству, али спознаје да је читав живот промена, и да смрт није ништа више од тога. То је давање себе другима. Чак и смртно тело чини услугу црвима.

Само човек се плаши смрти. Цвеће моли да га узберемо. Пресечена глиста опрашта плугу и умире у миру (**К** 138). Човекова страховања су се повећала због Сатанине религије: „Твој циљ, и циљ твојих Свештеника и твојих Цркава је да усадиш човеку страх од смрти и да га учиш да дрхти, да га хвата гроза и ужас и да постане кукавно себичан. Мој циљ је да учим Људе да презиру смрт" (**Мил** 38:37). У **Вратима Раја** „Путник се увече жури" (14) да би ушао на врата смрти. Илустрације за Блеров **Гроб** су имале за циљ да оповргну све телесне ужасе текста и „да створе домаћу и присну атмосферу око најважније од свих ствари", како је то описао Фусели. Само „јак и зао човек", опрезао у свом Самству, осећа страх.

„Када човек постепено утања у своју бесмртност, када нестаје у усавршеном знању и одбацује раније ствари, то Смртник полако одлази и постаје невидљив онима који остају" (**ЧЗ** VIII 551). Међутим, када Исус одваја духове Лоса и Енитармоне од њихових тела, они су „уплашени од Непостојања, јер за то сматрају смрт тела"; тада Лос скида Сунце и Месец „сламајући небеса од неизмера до недохвата"; и започиње Страшни Суд (**ЧЗ** IX 4—10).

Смрт је само илузија Луте (греха): „Она је у сну родила Сеновиту Утвару Сна и назвала је Смрт" (**Мил** 13:40). Ева је, с друге стране, смртна мајка Смрти: када се одвојила од Адама и јела плод који није смела, на свету су се појавиле Генерације и Смрт. Интересантна је подударност са становиштем модерне биологије да се смрт не јавља пре раздвајања полова.

Али не само Ева, већ је свака жена Мајка Смрти јер рађа смртно тело. Разбоји Катедрона ткају само смрт (**Мил** 24:35). Песма **Тирзи** (**ПИ**) изражава одрицање од мајке која је издала песника изложивши га смртном животу; али запис на маргини гласи: „Сије се тијело тјелесно, а устаје тијело духовно" (**Коринћанима посланица прва** XV 44).

Духовна смрт је жртвовање себе за другог; „од ове љубави нико веће нема" (**Јеванђеље по Јовану** XV 13). Најузвишенији пример таквог жртвовања је распеће. „Свака ствар која живи не живи сама нити за себе" (**Тел** 3:26). „Закони Вечности су такви да ће свако заборавити себе за добро другога" (**Мил** 38:35). „Свака љубазност учињена ближњем свом јесте мала Смрт у Божанској Слици, јер не би Човек могао постојати без Братства" (**Ј** 96:27). [И. Р.]

Превели са енглесног
Иван Ронсандић и
Никола Шуица

■

О разумевању Блејкове уметности

Џорџ Вингфилд Дигби

□

Слике чуда

У додиру са уметничким делом, основно је доживети га. Доживети га није исто што и разумети. Једно је ући у имагинативни свет једне од Блејкових слика, његових песама или митова, и осетити представе са чудним и необјашњивим видицима који се у њима рађају. Али, сасвим је друга ствар дати задовољавајући суд о овом доживљају разумљивим језиком. У једној од Блејкових најједноставнијих неописивих песама или слика се може видети много тога што превазилази сваки покушај тумачења. Јер, у уметничком делу увек постоји нешто иза мисли; нешто што имагинација начас запали, што не може да се искаже. Ако дозволимо себи да потпуно продремо у доживљај уметничког дела, на трен занемаривши разумско поимање, зачас можемо да постанемо свесни овог неисказивог квалитета његовог пребогатог живота. Баш то нас Блејк позива да учинимо: „Кад би Гледалац могао да Уђе у ове Слике у својој имагинацији... или да у овим Сликама чуда нађе Пријатеља и Друга... тада би устао из свога Гроба... тада би био срећан."[1]

Али, доживети није исто што и разумети. Разумевање подразумева умну формулацију, тумачење према општем знању, и баш због овога је важно истраживати полако, и са великом резервом. Такође је сувише лако преводити уметност која садржи непознато у почетном наговештају или садржини, у усвојене системе мисли, или сазнајну терминологију. Али, чинећи тако, губимо много од онога што је значајно у уметничком делу. Тренутно свођење непознатог на прихваћену терминологију је изазов коме увек мора да се одолева када се истражује једно уметничко дело. То је исто толико непромишљено као порицати да уметност има било какво стварно и унутрашње значење које подстиче на тумачење. Код Блејкове уметности, која се бави неуобичајено истанчаним облицима искуства, посебно је важно да се сасвим продре у њен имагинативни узлет. Само после тога може да наступи асимилативни процес разумевања. Али доживети, у овом смислу, значи бити дубоко дирнут; а баш то многи људи инстинктивно избегавају (иако је то основни смисао уметности).

Као човек, Виљем Блејк је био посматрач и занесењак усредсређен на истраживање живота у свој његовој пуноћи и тајности, и у својој уметности је настојао да то изрази не преводећи непознато на познато. Његова уметност, сликама и симболима, изражава живи доживљај. Овако је могућност значења задржана у динамичним изразима живота и енергије. Његови митови и симболичне фигуре и личности носе одређено значење, које није исказано познатом речју, или појмом, или формулом; он је избегао одређења конвенционалног знања и оставио своје слике и симболе неодређеним, али и даље у вези са токовима живота. Тако Блејкова уметност може да нам отвори очи и шокира нас живошћу доживљаја. Из овог искуства, када се оно постепено и смишљено прихвати, може да се роди разумевање. Али, оно би било другачије разумевање, које не потиче од конвенционалног, половичног знања, или прочитаних књига. Оно би било схватање које је превазишло себе, које зна своја ограничења, и зна да није ништа до бледи одраз стварности коју надилази.

Шта нас то спречава да схватимо једно уметничко дело као целину која поседује смисао, тако да будемо њиме понесени и поделимо његов доживљај као свој сопствени? Јер уметност зрачи узбуђење и радост, и испуњава оно што већ знамо, или о чему имамо неку представу. На који начин улазимо у срж песме или слике? — једне песме као што је „Легох на обалу речну", „Где љубав спи", или „Чујте глас Барда", или „Ах, сунцокрете прецвали"; или слике као „Уризен-Стваралац", или оне у Дворцу Арлингтон? Микрокосмос значења, који свако уметничко дело садржи, не открива се анализом, или дискурзивним и компаративним мишљењем. То једино, до у бесконај, води његовом периферијом. Све оно што овај

облик разумевања може да пружи, иако касније умногоме може да обогати значење, мора најпре да сачека искру која ће осветлити представу у њеном средишту. Снага која једина омогућава прилаз тој бити, и осветљава уметничко дело, јесте интуитивна имагинација; ниједна друга. Једино уметник у сваком од нас може да разуме уметничко дело. А сви смо га ми у себи искусили, ма колико незрела и неразвијена наша интуитивна способност била. Слике и симболи уметности су средство изражавања ове способности, и постоје да би смо их истражили и доживели; исто као што морамо да сазнајемо о сопственим имагинативним искуствима, сновима, фантазијама, или о спиритуалним доживљајима.

Истина је да је понекад доживљај изражен у уметности врло површан, и да се тиче само личног и случајног. Али, то није случај са Блејком. Његова уметност је у потпуности посвећена психолошким и духовним подручјима, и она твори бескрајну ризницу могућег живота, која чека да се открије свакоме коме је стало да је види. За ово није потребно никакво почетно изучавање или учење, осим искре интуитивне имагинације, која мора да постоји. Ако је она дубоко закопана, непрепозната, занемарена, као што се пречесто дешава у нашој цивилизацији, у којој се концептуално мишљење развило до крајњег одбацивања осећања и интуитивних способности, тада ће се Блејк сигурно учинити мрачним, тешким и необичним, као и многе ствари у животу. Али, ако је уметник у нама још увек жив, доћи ће до неометаног одговора на живот скривен у различитим нивоима Блејковог дела.

Међутим, мора се признати да код Блејка много тога изгледа збркано и нејасно. Постоји, очигледно, претеривање и преувеличавање његових слика, као на пример, „Њутн", „Набукодоносор", „Добри и Зли Анђели". Остале, које илуструју теме из Старог и Новог завета, умногоме превазилазе облике прихваћене иконографије, као и литерарни контекст саме Библије. Имена митских личности Пророчних књига, као и ситуације у које оне долазе, и симболична имена и места са којима су повезане, су у великој мери разуму несхватљива, и очигледно повлаче за собом неосновано, контрадикторно и неусаглашено. Илустрације које прате Пророчке књиге ретко буквално илуструју текст, и њихова веза са њим је често нејасна и пуна супротности. Иако у Пророчним књигама може да буде јаких момената, и делова дирљиве и неразумљиве лепоте, чини се да се они истичу на нејасној, збрканој и веома ирационалној подлози. Први утисци о Блејку су, свакако, често налик узнемирујућем сну — сну о несавладивој снази која остаје у разуму, прогањајући сећање са његовим емоцијама. Постоји једно узнемирујуће осећање иманентног, али скривеног значења, сједињеног са мрачним сагледавањем битне моћи схватања или подсећања; али, изнад свега, постоји збуњујући смисао неразумевања, који се руга сваком покушају егзактнијег спознања.

Не изненађује ако се Блејк, као песник и сликар, учини оваквим при првом сусрету. Јер, он је био врло интуитиван и његова уметност се изражава интуитивним језиком слика и симбола. Оне који нису упознати са овим методом изражавања и комуникације, и у његовом сликарству, и у писаним делима, много тога збуњује. И док му се приближавамо, и, на неки начин, одговарамо, без сумње нас умногоме подстиче.

Веома је важно схватити да постоји једна велика област живота, која може да се разуме само помоћу слика и симбола. Баш је њу Западна цивилизација настојала да заборави. Снови, фантазми и визије се изражавају сликама и симболима; не само оним тривијалним, произвољним, неважним, већ и оним дубоког значења. Симболима и сликама се служи сва велика и оригинална уметност, јер они долазе од религиозних и духовних искустава. На пример, у параболама из Новог завета користи се експресија. Од вајкада овај језик интуитивне имагинације користе песници, уметници, посматрачи,

и он је оставио трага у митовима, ритуалима, и религиозним и уметничким документима човечанства. Јер, то је једини начин да човек разуме живу стварност искуства које лежи иза тананих међа конвенционалног мишљења и сазнања. Докле год је човек задовољан животом у овом безвредном свету прихваћеног и конвенционалног мишљења, све се јавља као уредно, логично, схватљиво. Али, у тренутку када крочи изван њега, једно веће и много основаније искуство само себи крчи пут, и тада је он у свету који може да упозна једино путем слика и симбола. Ово је обележје свег дубоког и револуционарног уметничког и религиозног доживљаја. Јер симбол или слика садржи оно што се не може усадити ни у једну човекову функцију, а да је сасвим не преплави. Симбол изражава смисао који не може јасно да се сазна. Али, помоћу симбола је могуће да се искуси то што не може сасвим да се разуме, јер сви разнолики елементи компликоване човекове природе могу да учествују у њему и опште са њим.

Блејкова уметност се јавља као нејасна, необична, и, до извесне мере, неразумљива због тога што он саопштава једно истинско и живо искуство, које се налази изван начина изражавања конвенционалног знања. То се догађа свим великим иноваторима у уметности и религији: „То је велико. Сасвим лудо. Да се човек уплаши да ће му се кућа преврнути" — тако је времешни Гете прокоментарисао први став Бетовенове Пете симфоније, који му је Менделсон одсвирао на клавиру.[2] После неколико генерација, оно што се чинило гигантским и лудим, постаје прихваћени образац савремене мисли и осећања. Али, тада је прави живот већ кренуо на новом.

Нико као К. Г. Јунг није био толико утицајан у доказивању важности симбола. Његово дело је такође успоставило везу између динамичке психологије, засноване на експерименталном и научном приступу, и религиозне психологије. Његов, социјални, психолошки и духовни, терапеутски рад на неурози, чије су манифестације толико симптоматичне за неприлагођеност човека Запада свету у коме живи, довео је Јунга до изучавања езотеричније међу великим религијама и практичним филозофијама, источњачке, као и западне. Јер, једна се може разумети изразима друге, ако не потпуно, онда до високог степена. Јунг је, тако, изградио мост који повезује велика интелектуална достигнућа западног човека, са способностима духовног и интуитивног поимања, који нису мање драгоцен и потребан иметак, али данас још увек потцењен.

Јунг се добро помучио да објасни ирационално, али свакако суштинско, значења садржано у коришћењу језика симбола и слика. Пошто, у делу **Интеграција личности,** објашњава снове и фантазије, од којих су неки исказани сликама, пише следеће:

„Признајем да све ово може да звучи прилично чудно читаоцу који не познаје особени језик интуитивних процеса. Они нису усмерени ка рационалном уму, који је, с друге стране, човеково највредније достигнуће. Они су спонтани, динамични и збуњујуће вијугави; они мешају разумске тачке гледишта са интуитивним визијама. Физичка активност у једном таквом процесу је крајње неиздиференцирана; он је као бујица лаве, у којој све врсте минерала покуљају у једном усијаном потоку, избијајући из утробе земље. Нема сврхе рационалисати и интелектуализовати ову радиност."[3]

Готово је непотребно истаннути да би велики део овог навода могао да буде опис Блејковог дела. Јунг закључује да, ипак, мора да се одржава равнотежа са рационалним умом.

Иако је ова врста доживљаја, коју је описао Јунг, веома позната модерној психологији, као резултат неурозе, а ови су доживљаји зато изражени код појединаца у њиховим очајничким напорима да се прилагоде, постигну један већи степен интеграције, и тако оживе равнотежу, ипак је једнако истинито да су таква ис-

куства увек играла одређену улогу, и била део религиозног и уметничког живота. Многи узроци могу да нагнају човека да прекорачи или раскине са конвенционалним светом, коме се прилагодио његов его. „Дух дише гдје хоће, и глас његов чујеш, а не знаш откуда долази и куда иде: тако је сваки човјек који је рођен од духа."[4] Ово је основно религиозно искуство, које отвара врата у стварност много пространију од оне коју садржи и контролише его. „Је ли Бог Дух кога треба поштовати у Духу и Истини, и нису ли Човеку Дарови Духа Све?"[5] Па ипак, у тај се свет не улази без опасности, и однос са егом мишљења мора некако да се одржава.

Потреба за овом врстом доживљаја се у религиозној психологији увек сматрала суштинском, и њој су подучавале све велике духовне вође. Јунг је ово обрадио у свом коментару на важан кинески текст, „Тајна Златног Цвета". Он пише:

„Шта су, онда, ови људи чинили да би постигли развој који их је ослобађао? Колико сам ја могао да видим, нису радили ништа (wu wei, неактивност), већ су допуштали да се ствари догађају, јер, као што и Мајстор Ли Цу учи у нашем тексту, Светлост кружи по сопственом закону, уколико се човек не одрекне свога уобичајеног позива. Уметност пуштања да се ствари догађају, делатност у неделатности, препуштање, коме научава Мајстор Екхарт, постала је кључ којим сам успео да отворим двери 'Путу'. Ово је кључ: морамо да научимо да пустимо да се ствари дешавају у психи. За нас ово постаје права уметност, о којој мало људи ишта зна. Свест увек омета, помаже, исправља и негира, и никад не дозвољава миран развој психичког процеса. То би било врло једноставно учинити само када једноставност не би била најтежа од свих ствари."[6]

Ова идеја о допуштању стварима да се догоде у психи је врло важан кључ за разумевање Блејкове уметности. Ти унутрашњи изрази психе су склони томе да буду чудни, необјашњиви и узнемирујући, тако да често постоји јак отпор према њима; ови се психички процеси зачас отерају од себе, или потисну. Или, журећи на другој крајности, која је једнако одступање од стварности, фантазијама се користи, и оне се обрађују, на неприродан начин, начин савремене уметности. Свакако, „за нас ово постаје права уметност, о којој мало људи ишта зна". Али, Блејк је био њен велики мајстор. Он је добро разумео узану стазу којом мора да се ступа, и вероватно се на ово делимично односило оно што је написао на насловници друге књиге **Милтона** (написано натрашке): „Како је широк, а Непролазан! Залив између Једноставности и Неукуса".

У **Венчању Неба и Пакла,** Блејк је изразио неке јасне ставове о ствари о којој је овде реч. Ову је књигу написао око 1790. године, са око тридесетак година, и она је представљала увод у процват његових илуминираних Пророчких књига, које су му заокупиле пажњу готово до краја живота. **Венчање Неба и Пакла** је релативно искрен и разумљив документ, и увек је био најшире читан и навођен од свег Блејковог писаног дела, од остале његове лирске поезије. Оно је важан увод у његова схватања и методе.

У овој књизи, он критикује и показује границе умних особености које деле живот у супротне категорије, које он назива небо и пакао. Свака категорија има своја сопствена мерила и принципе, које сматра изузетно вредним, док мерила супротне гледа са непријатељством. Небо је царство мишљења, интелекта, са својом логиком, редом, и својим етичним судовима. Пакао је подручје инстинкта и осећања, са њиховим импулсима, жељама и динамичним енергијама. Новија, рационалног мишљења, протестантска Енглеска Блејковог времена, појавила се као пакао, у сталном непријатељству са небом. Али, у **Венчању,** Блејк сматра да су и небо и пакао једнако важни и стварни. Оба су, са свим што подразумевају, релативне различитости које ничу из дуалистичког духа. Њихова релативност никада не сме

да се заборави, јер се, у ствари, једна непрестано преобраћа у другу, према законима енантиодормије.[7] Иако Блејк није употребио баш ову реч, он се позива на овај принцип у „Четвртој Незаборавној Уобразиљи", где говори о вези типичних супротности једне ствари. Штавише, цртеж „Набукодоносора", који се налази на крају **Венчања,** јесте сликовна представа овог истог принципа енантиодормије, како је исказана у библијској причи о Набукодоносору. Блејк се, у сваком погледу, залаже за став да је живо искуство, сама стварност, увек изнад супротности, иако садржи обе.

Може ли се Мудрост затворити у штап сребрни
Или Љубав у златни пехар?[8]

Пошто је рационалистички став тако обузео европски ум његовог времена, Блејк је протестовао у **Венчању.** Пролог, који почиње речима: „Ринтра урла и сипа своје ватре у ваздух бремени", изражава ово негодовање: због тог савременог поистовећења човека са небом разума и његовом правдом, Блејк се нашао у дивљини „у којој лавови ричу", месту пророка и уметника који виде потребу времена за ослобођењем од забрана које одређује владавина моћи разума. Пакао се мора отворити за човека, да би он поново остварио своју равнотежу. Штавише, Блејк је покушао да покаже да је могуће говорити параболама, симболичним језиком слика. На овај начин човек може да избегне мишљење у супротним терминима; одатле „Незаборавне Уобразиље", или параболе (не алегорије) **Венчања.** Књигу је завршио митом великог значаја, који је назвао „Песма Слободе". Овај кратак мит, или песма (има само двадесет стихова, са кратким рефреном) изражава Блејково основно искуство. Али, оно је исказано језиком интуитивне имагинације, као што је и цртеж „Набукодоносор": значи све, или ништа, зависно од онога ко чита песму или гледа слику.

Психологија визијâ

Блејкова уметност је била тужно несхваћена у његово време; она је имала мало значаја, и још мање вредности, за ове осим за шачицу његових савременика. Али, да ли је и ми правилно разумемо? Да ли је поклоњено довољно пажње психолошком садржају, не само његових списа, већ и цртежа, који су такође део његовог пророчког дела? Не постоји ли још увек превелика наклоност ка томе да тражимо естетске, формалне квалитете у његовој графичкој уметности, у стилу естетске традиције која нам је тако блиска, као да жудимо за дубим романтичним тоновима његове поезије који су настојали да скрију свој религиозни, окултни и медитативни карактер? Желео бих да овде нагласим да је намера и смисао његове уметности — његове графичке уметности колико и његових пророчких списа — у првом реду контемплативна, у смислу у коме се ова реч користи у религиозној пракси, и баш ово се недовољно поштује. Касније ћу указати на неке паралеле између његових идеја о имагинативним моћима, и његових вежби у том смислу, и неких теорија и метода медитације познатих источњачкој религиозној мисли. Али, сада желим да почнем наглашавањем поетског квалитета слика и симбола помоћу којих се изражавао; јер, они могу да се разумеју само у односу на психолошки, или религиозни, циљ његовог дела.

Цела намера Блејкове уметности је духовна, ако правилно разумемо шта то значи. Блејково духовно деловање се није тицало ширења никакве посебне Вере или догме, нити је он настојао да приближи и усмери живот према било ком a priori обрасцу, идеалу или моралном закону. Његова су настојања одана тражењу Истине, или стварности, у доживљавању и разумевању живота, што ангажује целог човека у искушењима живота. Познање истине, или стварности, и сједињавање са њом, оставља трага на ономе који је доживео и на доживљеном. Докле год је онај који доживљава ограничен, услов-

љен, и погрешно дѐла, дотле ће и доживљај бити делимичан, лош и поремећен. Потреба за јединственим доживљајем је најбитнија, што Блејк увек подвлачи, али се онај који доживљава тако изоловао и деформисао, да директан контакт са оним што прекорачује лично и појединачно за њега више није ни лак, ни природан. Интуитивна имагинација је начин да се дође до те развијене и јединствене визије.

„Када би Гледалац могао да Уђе у ове слике у својој Имагинацији, прилазећи им на Кочијама Огњеним своје Контемплативне Мисли... тада би устао из свога Гроба, тада би у Ваздуху срео Господа..." Као способност, интуиција је веза са оним што превазилази појединачно; али, у себи, она је више од тога, јер може да одведе до учешћа у јединственом доживљају саме стварности, и свакако то и постане: „Људска Имагинација која је Божанска Визија и Остварење, у коме Човек Живи."[9] Или: „Имагинација, прави и вечити свет."[10] Али, човек је иза овога, његова визија је помрачена, он је издвојен и ограничен, због својих илузорних привржености и својих унутрашњих конфликата. Онај који доживљава мора да буде наново створен, ако треба да стекне нешто више од пролазних и случајних бљесака онога што од њега није само недокучивије и динамичније, него и бескрајно савршеније.

Блејкова уметност, стога, наглашава да је натчулно искуство увек приступачно човеку, и да је, оно, у ствари, његово наслеђе од његове праве природе: „Божанска Визија остаје Свуда, Заувек."[11] Али, он је једнако усредсређен на показивање како и на који начин се човек од ње отуђио, и како је због тога несрећан, и како се у себи мучи. „Да су врата перцепције чиста, све би се појавило... како јесте, бесконачно."[12] Али, она то нису. Човек је, штавише, у стању психолошког хаоса и нереда; једна се функција психе бори против друге; он је подељен између конкурентских центара жеље, са њиховим супарничким вољама и цензурама; он се не усуђује да се препусти, да се не би одмах показала његова нескладна природа са својим махнитим импулсима. Понекад се то и догоди, и човек, у масовним покретима, бива понесен огромним психичним снагама, које није познавао и усвојио. Онда се деси јуриш Гадаренске свиње, као што је било у Блејково доба са француском револуцијом, или чак у већим размерама у наше време; права трагедија је у томе што највећи део масе која учествује не схвата да се понаша демонски, док други, који су свесни катастрофе, не виде шта могу да учине да би спречили такву дивљачку пропаст. Како може да буде јасније без склада? Тако је Блејк врло запослен држањем огледала овом изобличеном човековом стању. Човек може да дође до бесконачног једино пречишћавањем својих чула; а какав јесте, треба да пређе дуг пут.

Ово је Блејков велики задатак у Пророчким књигама. У **Четири Зоа,** он приповеда како се појединачни човек одрекао Божанске Визије, откачио се од стања јединства, и зато пао у раздвоје, односно, у стање „постања" и смрти. Он је у рату са собом, и његове психичне функције, уместо да делају у хармонији, у непрестаном су сукобу, док сав труд, изгледа, једино води према даљем нејединству и борби. Цела ова поема јесте прича о томе, обасута саопштењима о уједињеном, јединственом стању. Позитивни и негативни видови визије се непрестано преплићу. **Милтон** наново описује пад и последично стање сукоба, прво са становишта Блејкових личних проблема као уметника, у служби свог покровитеља Хејлија, током трогодишњег боравка у Фелфаму; друго, у односу на песника Милтона, који представља пример за проблеме уметника који се бори са одређеним слабоумностима своје културне средине. Авет Албиона, „Који је себе начинио Богом и уништио Човеков Облик Божанствени",[13] представља грешку у корену цивилизације у којој је Блејк живео. Његова намера, овде као и свуда, је била да открије ову грешку, и тако поново изгради пут. **Јерусалим** почиње овим стиховима:

Од Сна Улроа! и од стазе кроз
Смрт Вечну! и од буђења Живота
Вечног.

Влејкова је уметност такође била усмерена на приказивање ова три стања. Прво, стање сна, или подљудског постојања, одсеченог од Божанске Визије, и које за њу не зна. Друго је буђење човека ради борбе са доживљајем, истраживања релативног знања, и уједињења са сопственом личношћу. Треће, приказује одлазак испод свега овога и отварање „Вечитих Светова."[14]

Код проучавања Блејка веома је важно схватити да визија, или интуитивна имагинација, има два комплементарна вида, који се, ако се површно посматрају, често чине супротним један другом. Интуитивна имагинација открива Божанску Визију, али и човекова ограничења и сва изобличења његове пале и подељене природе. Визија је, за човека који је у овако несигурном и опасном стању, у великој мери питање виђења његових слабоумности које се огледају у беспрекорном огледалу стварности. Зато се оно јавља као негативна ствар која подсећа и опомиње. Овај негативни вид визије, како ћу га називати, игра велику улогу у Блејковом делу, и њиме ћемо се даље позабавити. Важно је разумети да је он саставни део визије у најужем значењу.

Блејк каже: „Визија или Имагинација је Представа онога што Постоји Вечно, Стварно и Непромењено. Бајку или Алегорију Стварају кћери Сећања. Имагинацију окружују кћери Надахнућа, које се, све заједно, зову Јерусалим."[15] Прво, и основно, он овде наглашава јединствени вид интуитивне имагинације. Овде је она у потпуној супротности са осталим облицима сазнања, који подразумевају процес мишљења заснован на сећању. Али, у трећој наведеној реченици, он алудира на делање интуиције налик огледалу, које, између различитих страна људске природе, постаје веза која открива. Ово је њен негативни вид, који раскринкава. Јер, иако су врата наших чула упрљана, и онај који доживљава је још увек у великом несагласју са стварним, он ипак има ову интуитивну способност, која га повезује са истином, и у исто време се понаша као огледало, откривајући његове несавршености и покварености. Блејк ово наглашава у одломку који је написао за пролог првог поглавља **Јерусалима:**

„Дух Исуса је непрестано опроштење Греха: онај који чека да буде праведан пре него што уђе у краљевство Спаситељево, Божанско Тело, никада тамо неће ући. Ја сам, можда, најгрешнији од свију људи. Не напињем светости: настојим да волим, да видим, да се супротстављам свакодневном, да као човек будем са човеком, и, највише, да ме занима Пријатељ Грешних."

Пошто су ова два вида визије, уједињујући и негативни, увек у блиској међусобној вези, Блејкова уметност је, у главном, процес негативног излагања. Његово откривање и анализа психичке и духовне болести је склоно да узнемири поједине читаоце. Они осећају да се његово писано дело и уметност непотребно бави негативним, лудим, страшним и ужасавајућим видовима људског живота. Али, када се схвати веза између позитивног и негативног аспекта интуитивног процеса, видеће се да је Блејково дело надахнуто префињеним смислом за склад. Много је истанчанија веза између позитивног и негативног, него што је успостављају сви, осим малог броја модерних психолога, који тако ретко имају позитивну, духовну алтернативу, коју би могли да сместе уз своје негативне анализе.

И поред тога, Блејкова је уметност углавном негативни процес знања и опажања. Она изражава оно што је изобличено у психи; сам ће живот знати како да поправи и поново створи што је једном оболело и грешком избачено. Ово је метод сваког заиста духовног дела, без обзира на име религије или прописа према коме се човек може управљати; јер, духовно се знање увек садржи у негативностима. Позитивно духовно опажање, или искуство, за сада учи да је

негативно увек и потпуно сазнатљиво. Аутор дела **Облак Непознања** наводи светог Дениса: „Најбоље познање Бога је познање незнајућег". Кришнамурти, са својом неупоредивом отвореношћу и једноставношћу, каже: „Није ли највиши облик мишљења потпуно негативно стање ума у коме нема ничега, у коме зато постоји потпуна оскудица ума — оскудица у највеличанственијем, најдубљем смислу? То је ново тло, ум у коме нема знања зато је то Непознато". Или, исказано Блејковим речима:

Да очистим Лице Духа свога
Самоистраживањем
Да се окупам у Водама Живота, да
сперем Нељудско.[16]

Позитиван вид интуитивне имагинације повезује човека са бесконачним; његова је основна моћ да буде једно са „Вечном Великом Божанском Људскошћу".[17] Негативни аспект открива колико је појединац далеко од своје суштинске природе. У овом смислу он дела исправљачки и надокнађујући, и осветљава разлику између личног и надличног, телесног и надтелесног. Он разликује психолошки састав од психолошких принципа који леже у његовој основи. Открива велике архетипске принципе и слике — „вечите атрибуте",[18] како их назива Блејк — разјашњавајући појединачном његову везу са њима; контрастимаваја егоцентричне ћефове и склоности појединачног постојања. Помоћу њега човек може да суди себи и мери значај свог искуства и своје психичке вредности:

Суди онда о Самоме Себи: своје
Вечне одлике истражи,
Шта је Вечно, а шта се Мења, а шта
се Уништи да.[19]

Истом се овом идејом, исказаном на други начин, бави у другом одломку:

Шта је Изнад јесте Унутра, јер ове у
Вечности светлост пропушта;
Круг је Унутра: Ван је Створено
Средиште Себично;
И Круг се и даље шири ка Вечноме,
И Средиште садржи Вечна Стања!
њих сада ми гледамо.[20]

Даље, о ова два вида визије, позитивном и негативном, се може размишљати са становишта односа између времена и вечности, појавног и апсолутног. Човек у себи садржи саме вечности, а ипак живи у појавноме свету времена. Док не буде препознао ове двоструке корене у својој природи и потребу да их усклади, његове борбе и проблеми ће му се само наметати. Блејк је увек скретао пажњу на ово. Указујући на чињеницу да је појавно постојање коначни израз апсолутног, он каже: „Вечност је у љубави са производима времена". У истом смислу, он говори о „Исусу, слици Невидљивога Бога"; и тврдио је Кребу Робинсону да је сваки човек, мање или више, ограничен и несавршен израз божанског.[21] Зато он користи реч Исус (похвалну за Албиона, или људску природу) тачно како је име Буде, или Буде-природе, употребљено у махајана будизму. Али, на супротан вид временског и појавног он алудира када каже: „Време је милост Вечности; без пролазности Времена . . . све би било вечна мука."[22] То је зато што се помоћу времена може достићи бесконачно. Време и вечност, појавно и апсолутно, су једно другим условљени, и човек има начине и могућности да пређе из једног у друго.

Тако је суштина Блејкове уметности однос ова два, временског и вечног, и оба се служе интуитивном имагинацијом, која показује природу оба. Визија је виђење путем слика и симбола. Она је директна способност схватања психичких процеса, онога „што јесте" (да употребимо Кришнамуртијев израз), у односу на појединачно искуство. Блејк каже: „Дух и Визија нису, како претпоставља модерна филозофија, облак магле, или ништа: они настају и тренутно се спајају изнад овега што смртна и пролазна при-

рода може да створи... Сликар овог дела тврди да се све његове имагинације пред њим појављују бескрајно савршенијим и најтренутније створеним од свега што је видело његово смртно око".[23] Али, шта су ови духови визије, и како ове слике стварности могу да се виде? То је „права уметност о којој мало људи ишта зна". То је уметност унутрашње визије и контемплације, која допушта да се ствари догађају у психи и изазива делање путем не-делања.

Оно што се овако сазнаје је од највећег могућег значаја. Блејк о томе пише овако:

„Визије ових вечних принципа или особености људског живота се јављају песницима у свим временима; грчки су богови били древни Херувим Феникије; али су Грци, а после њих и Модерни, одбили да обуздају богове Пријама. Ови богови су визије вечних својстава, или божанских имена, који су, уздигнути на ниво богова, постали погубни за човечанство. Они би требало да су слуге, а не господари човека, или друштва. Требало би да су начињени да се жртвују Човеку, а не да је човек принуђен да се жртвује њима; јер, одвојени од човека и човечанства, које је Исус Спаситељ, вино вечности, они су лопови и побуњеници: они уништавају."[24] Ова „вечна својства", или „божанска имена", су архетипски принципи који владају и превазилазе човеков лични живот.[25] Однос појединца према овим „господарима несвесног", овим надличним психичким енергијама, је од највеће важности. Ако се не виде и не препознају, па тако и до извесног степена не сједине са свешћу, они потпуно овладају човеком из дубина несвесног. Докле год човек пропушта да разуме ове психичке силе, оне могу било када да овладају њиме и постану рушилачке моћи. Уздићи ове архетипове у богове, како је и урађено у популарним религијама, не значи и разумети их. То је један посреднички процес делања, који ни у ком случају није решење; он води у тлачење појединца од стране савремених богова, било да су они култне представе, морални прописи, или рационализоване друштвене врлине. Јер, иако одвојени од појединца и представљени у облику религиозних или друштвених убеђења, њихова енергија остаје несвесна сила. Они се могу одредити човеку, односно, човечанству као целини, а не појединцу, само путем једног уједињујућег процеса разумевања. Иначе, они увек остају могуће рушилачке снаге, као зли духови пуштени у Гадаренску свињу.[26]

То је, дакле, задатак заиста духовног човека и правог хришћанина. Њега је себи поставио Блејк у свом огромном уметничком делу, јер, како постоји само неколико, „само људи", способних за то, Содома и Гомора ће сигурно бити уништаване у сваком наредном времену. „Ја не знам ни за једно друго Хришћанство и ни за једно друго Јеванђеље осим ослобођења и тела и ума, да би упражњавали Божанске Уметности Имагинације: Имагинације, правог и вечитог Света ког је овај Свет Пасивни само бледа сенка..."[27] Стога, ова Блејкова потврда није само пуста побожна идеја, како се превише често претпоставља. То је један чин који захтева највећу могућу енергију и вештину, уметност којој су вични малобројни. За човечанство је то задатак од највеће могуће важности.

Када у **Милтону** Блејк пише: „Делањем Унутра, опажањем онога Ван, Обуздавајући му Скиптар са Једног на Све..."[28] баш на то се односи нагласак дат унутрашњем делању. Чин треба да се одигра унутра, где психа говори и твори. Може да се види, или посматра, само оно што је ван, што је већ изграђено. Када се ту нађе, више не може да се знатно измени. Дело које ослобађа, уједињује и обнавља, може да се изврши само унутра. То је тај унутрашњи рад, уметност у којој је Блејк био такав мајстор, који се тако мало схвата или изучава. И, као што је Јунг рекао: „Ми смо, западњаци, упркос својој, такозваној култури, још увек

варвари и недорасли, када се ради о свету психе."[29]

Уметност, религија и медитација

Уметност и религија су често биле веома блиске, али је идеја уметности као начина духовног просветљења постала веома страна Европљанима после средњег века. А. К. Кумарасвами је, у својој књизи **Трансформација Природе у Уметности,** писао о теорији која лежи у основи уметности у Индији, која је, како је он објашњава, у складу са схватањем о свемиру. „Она се, у ствари, не разликује много од онога што је исказано у ставу према уметности Далеког истока, или, с друге стране, од битних поставки схоластичког хришћанства, или од онога што је Блејк изразио у својим афоризмима; али, суштински се разликује од модерних, не-интелектуалних, тумачења уметности као сензације."[30]

Кумарасвами је начинио врло занимљиву студију о ставу према уметности Мајстора Екхарта, у једном поглављу наведене књиге, и истакао је да је „Екхартов најближи и најдиректнији следбеник Блејк".[31] Он црпи Екхартове замисли о уметности углавном из његових Проповеди, које „би се лако могле назвати Упанишадама Европе". Описујући ове идеје, он пише:

„Уметничко дело, човекова ,творевина', је по самом значењу, чак више него по свом суштинском обележју, конвенционално; оно треба да се тумачи и разуме, не као директан одраз овога света какав он јесте, већ као симбол или група симбола који имају одређено рационално значење, и чак дубљи смисао, који не функционишу само као средство за препознавање, већ и за комуникацију и визију. Тако, у вези са тумачењем Библије и митова уопште, и схватањем које иде у прилог свакој врсти уметности, 'материјалне ствари по себи, они кажу, морају да буду преведене на виши ступањ... Све приповести узете из њих имају једно друго езотерично значење. Наше разумевање није ни најмање налик самој ствари каква је она у себи, и каква је у Богу, као да није ни постојала', али у уметничком делу може да се разуме више тога. Уметност је истовремено сама суштина, споредно значење и наговештај; тврђење, закључак и садржина; литерарна, алегорична и анагогична."[32]

У овом одељку Кумарасвами највише наводи из **Проповеди CII,** где Екхарт такође каже: „Наша школа учи томе да све што је знано или створено јесте једна слика."[33]

Став Мајстора Екхарта, иако близак средњовековном хришћанском схоластицизму, је далеко од протестантске мисли, каже Кумарасвами: „Права подударност између Екхартових мисли и оних које су већ дуго присутне у Индији, требало би да олакша једном ведантисти или махајана будисти да га схвати, за шта би једном хришћанину протестанту, или модерном филозофу, требао много већи напор." Он наставља: „Цело Екхартово виђење људског живота у раду и постизању знања јесте естетско... Уметност је религија, религија уметност, али не у међусобном односу, једна према другој, већ су једно."[34] Ово је, наравно, суштински Блејково гледиште, и Кумарасвами се позива на известан број Блејкових изрека, на пример:

> „Исус и његови апостоли и Следбеници су сви били Уметници."
> „Нека је Слављено Уметничко Стварање."
> „У Вечности Све је Визија."[35]

Било би од користи за разумевање Блејкове уметности знати нешто о начинима на које се уметност ствара и користи у Индији, према традицијама веданте и јоге, као и о начинима унутрашњег опажања и остваривања. Али, прво је битно нагласити да Блејкови ставови о визији и имагинацији ни у ком случају нису својствени само њему и његовом начину изражавања. Његов став одговара Екхартовом. Они такође имају класични

израз у облику теорије и учења о интуитивној имагинацији, у Ланкаватара Сутри, која је један од основних докумената махајана будизма. Наредни извод из Ланкаватара Сутре ће, верујем, веома осветлити Блејкове идеје, како је скицирано у претходном одломку. У Сутри постоје три облика ума, Савршени Ум, ум-који-мисли, и интуитивни ум, који касније улази у остала два, и чини везу између њих.

„Савршени Ум је као големи океан, његова површина узбуркана таласима, али му дубине заувек остају непокретне. . ."

„Ум-који-мисли ствара умове-чула и њихова је подршка, и уз њих постоји, пошто описује и везује се за предметни свет, а затим, помоћу своје материјалне енергије, он прља лице Савршеног Ума. Тако Савршени Ум постаје спремиште и чистилиште свега мноштва ствари насталих деловањем мисли или радом у времену које нема почетка."

„Између Савршеног Ума и индивидуалног ума-који-мисли налази се интуитивни ум, који зависи од Савршеног Ума, јер га овај ствара и подржава, и налази се у вези са оба. Он се служи јединственошћу Савршеног Ума, дели његову чистоту, и као и он, је изнад облика и пролазности. Кроз интуитивни ум се појављују добре непролазне ствари, кроз њега се манифестују и остварују. Срећа да интуиција није пролазна, јер да је просветљење које њоме долази тренутно, мудраци би изгубили своју „мудрост", коју иначе не губе. Али, интуитивни ум ступа у односе са нижим системом мисли, дели његово искуство и надгледа његове активности..."

„У-који-мисли је играч и мађионичар са објективним светом којим се забавља на свом нивоу. Интуитивни ум је мудри лакрдијаш који путује са мађионичарем и стражари над његовом празнином и пролазношћу. Савршени Ум бележи све и зна шта мора и шта може да буде. . ."[36]

„ ...Интуитивни ум. . . јесте веза између интелектуалног и Савршеног Ума. Како није индивидуализован орган као интелектуални ум, има нешто много боље — директну зависност од Савршеног Ума. Док интуиција не даје информацију која може да се анализира и о којој може да се размишља, она пружа ствар много већу — самоостварење путем поистовећења."[37]

Ове и остале одломке из Ланкаватара Сутре би требало да проучи свако кога занимају Блејкови ставови о имагинацији, и његови описи манифестација Лоса и Енитармоне, њихови односи са осталим Зоама, и са Уртоном.

Вратимо се сада на тему уметности као средства духовног просветљења. Најбољу и најпотпунију студију индијске уметности са овог становишта, је, колико ја знам, написао Хајнрих Цимер — **Уметнички облик и јога у индијској култури.**[38] Ова књига је студија о принципима и облицима уметности у односу на религиозне идеје и методе веданте. Цимер је ово своје дело великим делом засновао на тантричким текстовима и коментарима о њима, пошто је тантра модерно тумачење веданте. Јога је, према њеним различитим школама, упражњавање ових теоријских поставки.

Цимер објашњава да се уметност, у облику култне слике, сматрала једним од основних, човеку доступних, средстава доживљавања религиозног искуства, и да је широко коришћена у разним школама и култовима који су се развили из веданте. Човек је делић Апсолута; али живећи и борећи се у јединственом свету времена, он настоји да се поново уједини са Апсолутним буђењем Атмана, који се састоји у његовој суштини. Његов је циљ остварења Атмана, чија је суштина једно са Апсолутом. Ово је средишња идеја веданте, и у оквиру ње се упражњавају неки облици медитације, а они укључују коришћење јантри, мантри и култних слика (пратима). Јантра је симбол у облику дијаграма, или чисто линеарна слика (круг, троугао, и друго), а реч јантра се користи као основни појам за симболичну представу. Мантра је њен вербални облик, а пратима је култна слика која комбинује естетску и осећајну садржину са чистим симболом (јантром).

Размотримо укратко, пратећи Цимера, теорију која се налази у основи употребе јантре у медитацији. Према веданти, и њеном књижевном изразу у тантри, Апсолут је несазнатљив и јединствен; али ипак, човек није сасвим без везе са њим. Ово је изражено схватањем, или боље, симболом, Шиве-Шактија, двоструким видом Бога који представља степен до кога је он сазнатљив. Шива, мушки облик, јесте непроменљиви Апсолут. Шакти, женски, представља израз Апсолута у времену, стварање и снагу Бога. Као Шакти, Апсолут се манифестује у свету који човек познаје, силазећи кроз стања маје. У овом процесу стварања, јасно светло Апсолута се цепа и ломи, и постаје нечисти свет појавног. Тантра показује пут натраг ка чистоћи и јединству помоћу коришћења слика. Јер, двојност је природа свести, па ипак, стварност није двострука. Онај који гледа и оно што се гледа, онај који доживљава и доживљено, морају поново да се уједине; то чудо трансформације мора да се пронађе у трансцендентном доживљају самадија. Средство је јантра.

Јантра је дијаграм или симбол помоћу ког стварност, или бар оно што је њој врло блиско, може да се сагледа путем унутрашње визије. Она је вид стварног на вишем нивоу, до којег је тешко доћи са нижих, и тешко савладивих, степена маје. Као што је већ речено, јантра је у своме чистом облику линеарни дијаграм, као, на пример, шрићјантра (девет троуглова скицираних у некој вези са кругом). Мантра се сматра посебним типом јантре; то је реч-формула, или симбол садржан у вербалном облику (Om Mani Padme Hum). Пратима је култна представа или уметничко дело; она је специјална врста јантре у којој су осећање и чулни доживљај заступљени у много већој мери него у чистој јантри. Очигледно, са становишта које је овде изражено, ова осећања и осећаји су релативно најбезначајнији. Док они служе да повежу човекову појаву са његовом вишом природом, од правог значаја је оно што он види својим унутрашњим визионарским оком. Ова унутрашња слика се препознаје као у основи архетипска, или надлична. Цео чин коришћења култне представе, или уметничког дела, је усмерен ка овом остварењу, или опажању. Циљ је схватање вишег облика стварности, интуитивне визије.

Веданта учи да у спољашњем облику представе нема стварности. Слика, или само уметничко дело, је безначајна, изузев као средство које ће довести до циља; а тај је постизање унутрашњег доживљаја. Сада се унутрашњи свет психичке, или духовне, енергије и активности увек осликава на спољашњем свету човековог искуства. Јер, да би разумео свет у коме живи, своју везу са њим, и шта он сам представља у сопственом животу, човек мора да упозна своје сопствене психолошке пројекције. Мора да научи да их види, разликује и саживи се са њима. Путем медитације он може да ступи у везу са њима, и да их посматра као да се одвијају на сцени. Један од ових облика медитације, који може да се опише као жива фантазија, тиче се виђења симбола или дијаграма који касније могу да се нацртају или насликају. Јантре се најчешће сликају на папиру или песку, а затим се баце или избришу. Слике (пратима) се такође праве од иловаче; и оне се, углавном, бацају.[39] Јер ниједна од ових ствари није значајна сама за себе: оне служе само за постизање циља. Чак се и упражњавање саме медитације, кад се једном спознају савршенији облици самадија, прекида, бар према теорији веданте.

Цимер се укратко осврће и на облике медитације који користе симболе и слике, а који су врло важни у односу на Блејково дело; наводимо следећи одломак:

„Ове припремне вежбе треба да га (иницијанта) испуне сигурношћу да је спреман да доживи Откривење Истине, која ће да му се укаже у облику снажних слика које протичу испред њега. На крају ових вежби, он изговара велике формуле изражене у мандали познатој као: Мудрост друге Обале: 'Ом, ја сам чист (shud-

dha) у својој суштини, као што су све ствари чисте (празне) у својој', — и: 'моја је суштина Дијамант Познавања Празнине'"

„У овој формули он, у мисли, предвиђа оно што ће доживети у себи у визијама."

„Изван празнине која је његова сопствена суштина, он развија слику читавог света; то је једнако очигледном приступу чистог Божанства у појавном. Оно што доживљава није ништа друго до његово сопствено Биће у његовим различитим сферама материјалног и духовног постојања, и зато ће оно узети облик загрљеног пара, Махашуке и његове Љубавнице."

„У складу са традиционалним браманским учењем о Стварању, он даље допушта да се оно што је безболично и безимено (а он зна да је то празнина која је његова сопствена суштина) претвори у четири елемента, који настају један из другог. Из празнине настаје ваздух, из ваздуха ватра, из ватре вода, и, на крају, из воде земља. И док он пушта да се овај процес одиграва, пред своје унутрашње око он доводи симболе ова четири елемента. То су: бели полукруг са заставама које вијоре, црвени троугао са пламтећим драгуљем, бели круг са веслом, и жути квадрат са троуглим муњама у сваком углу. Они се појављују из празнине и један другог стварају, када их мистични слогови (Мантра-Шакти) зазову; јер ови слогови су њихове манифестације у царству звука. Слог 'јам' је ваздух, и производи његову одговарајућу симболичну представу; 'рам' је ватра, 'вам' је вода, и 'лам' је земља. Оне се развијају из унутрашње представе о слоговима, као што се из слога 'сум' рађа блистава појава Божанске Планине Сумеру, оса света-јајета, чије драгуљно тело има четири стране, начињене од кристала, злата, рубина и смарагда. Оне сјаје бојама четири стране света. Хинду који вежба ће видети на врху Палате Индре, Краља Богова, и његових Пратилаца: Амаравати 'Дом Бесмртних'. На овом месту посвећени, који се изразио будистичком мандалом, развија визију Храма једног манастира (Vihâra) као јединог места вредног Буде: четвртасту грађевину од драгуља, са четири врата — по једна на свакој страни — окружена магичним зидовима од дијаманта (vajra). Њен кров има облик куполе, као у ступе на земљи, која садржи реликвијаре и сведок је постизања Нирване Оних Који су Посвећени. Само њено средиште сачињава круг и осам латица лотосовог цвета. Оне показују све делове тог круга (четири четвртине и њихове међутачке). На лотосу посвећени види самога себе у облику Махашуке који грли женско тело. Као 'Врхунско Блаженство Кругова' (cakramahâ-sukkha), он себе види са четири главе и осам руку, и, путем контемплације, он ослобађа саму суштину свог Бића. Његове четири главе означавају четири елемента, земљу, воду, ватру и ваздух, у њиховом нематеријалном, натчулном стању; али, у исто време, оне су и четири бесконачна осећања (apramâna). Примање ових слика у себе помаже му да се приближи Нирвани. Та четири бескрајна осећања су: бескрајна самилост (karunâ), бескрајна љубав (maitrî), бескрајна ведрина (mudita) и бескрајан спокој (upekshâ). Даље, она означавају четири облика знања; то јест, знање о празнини Бића, као и Небића (bhâva и abhâvashûnyatâ), о празнини Суштине (paramârthashûnyatâ), и потпуној једнакости свих ствари у њиховој суштинској Празнини. Лице је спреда плаво, позади црвено, здесна је зелено, а слева жуто; тако она владају четвртинама света. Свако лице има по три ока, која виде прошлост, садашњост и будућност; она се супротстављају свим трима световима: свету чула (kâmaloka), свету натчулне визије који има више обличја (rûpaloka), и свету у коме нема облика, а који припада највишој вештини јоге (arûpaloka)."[40]

Ова теоријска реконструкција једног облика медитације, који изоставља све што је безначајно и спонтано, је свакако важна за Блејкову уметност; чак постоји извесна подударност коришћених симбо-

ла и значења која су им дата. Свакако, истраживање источњачких облика медитације, било ведантистичких или махајана-будистичких, разјашњава колико они имају заједничког са Блејковим визијама које су изражене у његовим Пророчким књигама. Имагинативно коришћење слика, процеси потпуних промена, ноетички циљ, све им је ово заједничко.[41] Чињеница је да су уметнички симболи, који се користе за духовне циљеве, једнаки онима који се користе у осталим облицима медитације, и развијају се моћима унутрашње визије. Док ове слике и симболи сачињавају способност разумевања стварности, они морају да се потчине њеним законима и морају да теже оданости једино овоме циљу.

Блејк увек истиче стварност визије и онога што открива интуитивна имагинација: „Човеково Вечно Тело јесте Имагинација", он каже: „Визија или Имагинација јесте Слика онога што Постоји Вечно, Стварно и Непроменљиво." Једном, када се ово заиста оствари, како он казује у **Вратима Раја,** тада живот може стварно да започне, као различит од Сна (Улро), и Искуства (Смрт):

Ал' кад једном спазим
Човека Бесмртног што Умрет'
не може
Кроз сене ноћне ја похитам
Да свршим Дела Дана свог.

Интуитивна имагинација открива „вечне принципе", „визије вечних својстава или божанских имена". Овакве Блејкове изјаве су једнаке ставу веданте који се односи на горње, које лежи у основи употребе јантре у њеним различитим облицима.

Већ смо приметили да у Блејковој уметности има много тога, по природи, архетипског, и јединствене вредности, иако ово није увек очигледно. Његови митови, слике, симболична имена и личности се могу упоредити са архетипским симболима којима се бави јунговска психологија; такође и са фигурама Библије, кабале и многих грана митологије. Али, пратити ове паралеле са намером да се изнађу утицаји и извори, а не да се прошире њихова значења, значи промашити суштину. То значи збунити прст показујући на месец самим месецом. Блејков је циљ био да види стварност, и путем доживљавања стварности, да дође до сједињења са њом. Да бисмо разумели Блејка, морамо да знамо ово и да учествујемо у том духу његовог дела. Када користи имена, догађаје и приче из Библије или кабале, то је да би проширио и разјаснио свој контекст. Он користи ове традиционалне симболе колико и ведантист користи јантру или мантру за медитацију; традиционалну формулу он користи као извор и узор. Али, ни мантра ни текст Библије сами по себи немају никакву вредност ни значење све док стварност коју они приказују не буде поново оживљена. Осим као средства за постизање крајњег циља, и поновног буђења способности разумевања и унутрашње свести, оне остају само беживотне ствари. Ако су наведени ради веродостојности или ерудиције, или као маска за несигурност, ови симболи су више сметња него помоћ. Блејк је вероватно најмање крив за ову погрешну употребу традиционалног симбола, непотребног понављања и преписивања тог мртвог слова спољашњег облика. Ако је он и крив за то, као што су многи мањи песници и мистици, дужност је коментатора да то нагласи. Али, он не сме да мисли да истраживање извора Блејкових представа њих у било ком случају објашњава, или да су паралелни цитати од било каквог интереса сами по себи. Блејково остварење, то јест, ноетичко задовољство које он настоји да искаже, јесте једино вредно и важно.

У неким архетипским симболима Блејк је поново остварио еквивалент вечне манифестације једног вида стварности. Такви симболи су: (1) мушки и женски, или принципи светла и мрака, који представљају стваралачке и пасивне, ограничене, аспекте живота; еквиваленти су Јанг-Јин таоизма, Шива-Шакти веданте; (2) Албион, Велики Човек, једнак је Адаму Кадмо-

ну кабале, и Нарајани, Космичком Човеку индијске митологије; врло је близак Вечитој Великој Божанској Људскости, која је једнака хришћанском Исусу и, Буди, или Будиној природи махајана будизма; (3) Четвороструки Човек, изражен Четирма Зоама, еквивалентан је живим Створењима Апокалипсе, четирма психолошким функцијама јунговске психологије, четворострукомом дељењу које се доживљава у неким источњачким медитацијама (о чему је било речи), четирма основним знацима Зодијака, итд; (4) женска фигура која представља несвесно у многим његовим видовима, делимично као Вала — Јерусалим, једнака мрачној и светлој аними јунговске психологије; (5) Орк („стваралац Лувах"), свирепа фигура агресије, за коју психоанализа налази да игра тако истакнуту улогу у човековом несвесном; (6) слика у Дворцу Арлингтон је компонована према принципу круга и квадрата, са нагласком на бројевима три и четири, као у мандалама тантричког будизма, Бемеовом „Филозофском Глобусу", Шри јантри веданте (круг и девет троуглова), и енеаграму Рамона Луља (круг са деветоструким дељењем).[42]

Ова листа је произвољна и кратка, и усмерена је на само неколико симбола којима је дат истакнутији положај у опредељењу наведених коментара. Али, довољно је показати колико је Блејк мање произвољан и расипан у својим симболима, како би се могло претпоставити ако се површно посматра. Исто се може рећи и за његов „десни и леви" симболизам. Он је једнако архетипски, пошто може да га доживи свако за себе, у својим сновима и фантазијама (а често и јесте тако). Али, то што је он архетипски, не значи да може да се уздигне на ниво закона или формуле. Он је пре нешто што треба да се препозна, и разуме, у односу на значај контекста.

Блејкова привrженост истинитости унутрашње представе, и огромном значају интуитивног остварења, јасно је показана у осцилацији његове уметности између два супротна становишта, естетском и онтолошком. Јер, док неке од Блејкових слика могу да се сматрају чисто естетским, у модерном западњачком смислу, остале су неоспорно онтолошког или дидактичког карактера. На пример, његове слике „Последњи Суд", „Лаокоон" или „Врата Раја", су много мање естетске него дидактичне; њихов онтолошки карактер је врло очигледан. У ствари, Блејкова уметност никада није потпуно естетска, иако се често погрешно сматра таквом; није ни увек само онтолошка. Она се увек налази између ове две крајности и увек садржи елементе обеју. Разлог за ово може лако да се разуме у светлу онога што је речено у вези учења веданте о јантри.

Пошто Блејка занима ноетички квалитет интуитивне визије, он користи најповољније начине да то постигне у сваком појединачном случају, и у својим списима и у уметности. Ако ће естетски развој слике да докаже оно што највише открива, онда ова уметност има јак естетски укус. Исто тако, ако се опис догађаја или ситуације боље разуме преко јаке склоности ка осећањима, онда је његово песништво богато песничким тоновима. У овим контекстима, ноетичко својство слика често остаје несумњиво, или је само површно истражено, као у бојеним отисцима „Набуходоносор" и „Добри и Зли Анђели", или у темпери „Кушање Еве". Али у овим, и сличним, примерима Блејк није стварно био понесен наступом настраног осећања (или „ентузијазма", како су то називали његови савременици). Ни његове илустрације библијских прича ни у ком случају нису тако бесадржајне и побожне, као што лако може да се претпостави. Он своју уметност користи да би наговестио, наслутио духовна стања, или принципе које је непосредно искусио.

С друге стране, његова уметност је понекад спартанска у свом естетском наносу. Она може да буде ограничена на најнепокретније црте слике и реченице. Погледајмо, на пример, „Врата Раја", чији је текст у облику апстрактних формула, и чије сликовне представе имају не-

што од хладноће дијаграма; овде је поетички, онтолошки вид његовог дела асцедентан. Тако је и са „Лаокооном", његовим цртежом грчко-римске скулптуре, који је покрио текстом, наводима и изрекама, које се односе на симболичне идеје које је статуа пробудила у Блејковој унутрашњој визији. У илустрацијама „Књиге о Јову", естетски и онтолошки елементи су још уравнотеженији, и ово се вероватно узима у обзир за боље разумевање овог дела и значаја који му се увек придавао. Али, шта да мислимо о сликама „Последњи Суд" и „Пад"? Слике у Петвортовом или Викторија и Алберт музеју, могу лако да се погрешно схвате као илустрације апокалиптичних детаља из Библије. У извесном смислу, истина је да оне то јесу; али колико је то, а колико још поред тога, види се када се прочитају његови записи о „Визији Последњег Суда", случајно сачувани у једној од његових бележница. За Блејка је ово била визија коју је он заиста доживео; он је у великој мери исказао библијским језиком, али његове забелешке показују како је, за њега, било живо и изворно значење личности и догађаја које означавају изрази које је користио.

Сада пажња мора да се усмери на још један аспект Блејкове визије; то је његова моћ, или забележено искуство виђења, да у свему види бесконачно:

Видети Свет у Песка Зрну
И Небо у Дивљем Цвету
Држати Бескрај у длану своје руке
И Вечност у једноме сату.[43]

Или, како је рекао његов пророк Исаија, „моја су чула у свему открила бескрај".[44] Ово је било искуство и Томаса Трахерна: „Никада право не уживаш у свету док не видиш како песак исказује мудрост и моћ Господњу"; или: „Никада право не уживаш у свету док се сâмо Море не улије у твоје жиле, док не обучеш небо и крунишеш се звездама: и док себе не видиш као јединог баштиника целог света, и више, јер је сваки човек на свету једини наследник, баш као и ти."[45]

Јер, није само бесконачно присутно у свему, већ је једна ствар огледало другој, и све је повезано и усклађено у провидном ланцу одговарајућих ствари. То је провидност о којој Блејк често говори. Екхарт је рекао: „Све знано или рођено јесте слика", и Јакоб Беме је могао да види унутрашњи живот и својство сваког природног објекта који се на њему оцртавао као „потпис" (како је описао у својој књизи De Signatura Rerum). У песми коју је послао свом пријатељу, Томасу Батсу, из Фелфама, која почиње: „Свом Пријатељу Батсу пишем /Своју прву Визију Светла...", Блејк описује чудо божанске манифестације у појавном. Песма бележи пример онаке визије која се скупља и шири, што је једна од Блејкових основних слика. Ово окупљање и ширење свести је суштина људског живота; оно омогућава заједничко постојање, у једном телу, божанског и људског. У **Четири Зоа** Блејк пише:

Онда они у Великој Вечности сретоше
се на Божијем Већу
Као један Човек, да здруже своја
Узвишена Чула
Они виде Мноштво, или Ширећи се,
виде као један,
Као Један Човек сав је род
Свеопшти.[46]

У **Јерусалиму** он даље каже:

Пусти нека Удови Људски буду у свом
савршеном Јединству
И воља што се у Црве Скупља, ил' у
Богове Шири,
И онда, Гледај! Шта су ове Улрове
Визије Чедне?
... јер иако седимо у
Бразди заораној, слушајућ' прах
плачни док
Скупљамо ил' Ширимо Простор по
жељи: или ако устанемо
На кочијама јутра, Скупљајућ' или
Ширећи Време
Сваки од нас зна, ми смо један Род:
Један Човек Благословен заувек.[47]

Ова строфа означава, помоћу слика, човекову могућност да живи у појавном свету, а да ипак остане у складу и вези са апсолутом:

Кад нам се прохте да зујимо у цвећу
маленом, попут пчеле,
Кад зажелимо да се широимо преко
неба и ходимо од звезде
до звезде.[48]

У изучавању Блејка, важно је разумети да је он био религиозан човек и маштовити уметник; он је видео да ова два својства имају једнак циљ, јер није имао другог учења или откривења осим свог сопственог схватања, свог сопственог остварења.[49] Он је атеизмом сматрао заузетост светским стварима, бивање „робом света и времена".[50] Зато је неопходно имати на уму неку врсту упозорења, које се обично налази у религиозним документима; то је добро изражено у „Великој Тантри Ослобођења": „Највиша тачка гледишта је она са које се присуство Браме види у свему. Средња је она са које се види унутрашњост; најнижа је тачка песме и говора речи. Нижа од најниже јесте празно спољашње обожавање."[51] Овде је наглашена потреба да се правилно одреде различите врсте разумевања и различити нивои свести. Морамо да будемо врло пажљиви да бисмо правилно оценили Блејково становиште. Лако га је деградирати сводећи његово дело на обични земаљски или политички ниво, али то би значило и обезвредити највреднији његов део.

Као и остали оригинални религозни или мистични писци,[52] Блејк је изложио своју намеру на почетку својих Пророчких књига, и навео дух у коме оне треба да се читају. У предговору **Милтону,** он се успротивио рационализму (који је изједначио са класичном традицијом) и подстакнуо је потребу за надахнутијим ставом. Он се дигао против **Кћери Сећања** у име **Кћери Надахнућа,** а онда усликнуо песмом „Да ли су те стопе у древно доба. . ." која је сигурно једна од највећих песама духовне тежње у свој мистичној литератури. У **Јерусалиму,** његов предговор „Јавности" (подељеној на „Овце" и „Козе") је изазов за правилно разумевање Блејка. Многа упозорења (о Богу Ватре?) која он садржи су, на жалост, данас избрисана; али чувени одломак о опроштењу греха и општењу са Божанским (већ наведено напред) води до песме стиховима

Опет он збори громом и ватром!
Грмљавином Мисли, и пламењем
свирепе жеље:
Чак и из дубина Паклених ја његов
глас чујем.

Он је прогласио своју намеру да поново уједини пакао, земљу и небо помоћу визије и способности разумевања.

Визије и фантазије су сама садржина људске свести. Њих треба видети, пробудити и затим темељно истражити и прихватити, ако човекови духовни и психични проблеми икада треба да се разреше и превазиђу. Блејк је био мајстор у опажању ових немирних психичних догађаја, ових исказивања несвесног. Он је поштовао двосмислену природу снова и фантазија, односећи се према њима са стрпљењем и допуштајући да се сасвим изразе, јер је знао њихову праву вредност, и то да, на овај начин, могу да се стекну мудрост и разумевање.

Изгледа да је намерно измислио нова имена за своје митолошке личности и места, и остале симболе, јер је схватио да је сам напор да се изрази помоћу уметности и песништва чувао од досадног и неплодног превођења непознатог на познате изразе; јер, рационализација је сама антитеза уметничке активности. Док се он непрестано позива на библијски текст, на хришћанске и старозаветне симболе и слике, његова лична прича, са својим сопственим учесницима, увек се налази у средишту представе. Овако он одржава свежину свог надахнућа, тако да оно може непрестано да се обнавља и развија. Као да је схватио да би, да није

наставио на овај смео интуитиван начин, на који је употребио овани симбол, и покушао да изрази свани доживљај, они били сместа изједначени са неким исцрпљеним митом и отрцаном идејом. Све би се старе етикете одмах наново прилепиле. Не би се претпоставило ништа ново; његово дело би можда било много лакше схваћено, али ту не би било никаквог горућег судара, никакве кризе у доживљају, ништа ново се не би разумело. Његовом делу, тако, треба да приђемо са истим овим експерименталним, интуитивним духом.

Превела са енглеског
Ангелина Милосављевић

Напомене

[1] Белешке за **A Vision of the Last Judgement;** Keynes edition, vol. III, pp. 153—4.

[2] Emil Ludwig, **Beethoven** (Hutchinson's International Authors, ltd. 1944), p. 175.

[3] C. G. **Jung, The Integration of the Personality** (Kegan Paul, French, Trubner & Co., 1940), p. 42.

[4] Јован, 3:8 (Нови Завјет, прев. Вук Стеф. Караџић).

[5] **Јерусалим,** табла 77, увод у поглавље 4.

[6] **The Secret of the Golden Flower,** превео и објаснио Рихард Вилхелм, са European Commentary К. Г. Јунга (Kegan Paul, French, Trubner & Co., 1945), p. 90. (На српскохрватском језику: Тајна златног цвета — Кинеска књига живота, превод Д. Албахари, издао Часопис „Градина", библ. „Откривања", Ниш 1982 — прим. прев.

[7] C. G. Jung, **Psyhological Types** (1923), p. 541, & c.; види такође **The Integration of the Personality,** p. 121; **Modern Man in Search of a Soul** (1933), p. 275.

[8] Мото **The Book of Thel.**

[9] За први навод види **Милтон,** табла 35, стихови 19—20; за други, види страну 111, белешка 1.

[10] **Јерусалим,** табла 77; пролог поглавља 4.

[11] **Милтон,** табла 24, стих 2.

[12] **The Marriage of Heaven and Hell;** Keynes edition, p. 189.

[13] **Милтон,** табла 35, стих 13.

[14] **Јерусалим,** табла 5, стих 18.

[15] Белешка за **A Vision of the Last Judgement;** Keynes edition, p. 145.

[16] **The Cloud of Unknowing,** приредила Евелин Андерхил (John M. Watkins, 1946), p. 189. **Krishnamurti's Talks in India** (Poona and Bombay), 1953 (Krishnamurti Writings Inc.), p. 91. **Милтон,** табла 47, стих 37, за таблу 48, стих 1.

[17] **Милтон,** табла 2, стих 8.

[18] **A Descriptive Catalogue;** Keynes edition, vol. III, p. 101.

[19] **Милтон,** табла 35, стихови 30—31.

[20] **Јерусалим,** табла 71, стихови 6—9.

[21] **The Marriage of Heaven and Hell** (афоризми); Keynes edition, p. 184; **Милтон,** табла 2, стих 12; за Дневник Хенрија Креб Робинсона, види Arthur Sylons, **William Blake** (Constable, 1902), part. III.

[22] **Милтон,** табла 26, стихови 72—73.

[23] **A Descriptive Catalogue;** Keynes edition, p. 108.

[24] **A Descriptive Catalogue;** Keynes edition, p. 101. Упореди са овим одељком таблу 11 у **The Marriage of Heaven and Hell** (Fitzwilliam Museum, Bicbes copy); Keynes edition, p. 187.

[25] Упореди следећу Блејкову изјаву о архетипским представама: „Мало се зна о природи Визионарске Маште, или Имагинације, и Вечна природа и трајност њених Увек Постојећих Слика се сматра мање сталном него ствари Пасивне и Природе Постања; па ипак, Храст умире исто као и Салата, али његова Вечна Слика и Индивидуалност никада не умире, већ *се обнавља његовим семеном*; баш се тако Слика Имагинација враћа помоћу семена Контемплативне Мисли . . ." (Белешке за **A Vision of the Last Judgement,** Keynes edition, p. 146).

[26] Види C. G. Jung, **Essays on Contemporary Events** (Kegan Paul, 1947), нарочито »Wotan«, pp. 12—13. Исто »Epilogue«, pp. 75—76: „Када се архетипови појаве у колективном облику, срећемо се са великом опасношћу од масовног покрета. Катастрофа може да се избегне једино присуством већине појединаца који разумеју нешто од дејства архетипова, и тако је спрече. Најпосле, треба да постоји известан број оних чији би утицај још могао да доведе да се опасност осети".

[27] **Јерусалим,** табла 77, пролог за поглавље 4.

[28] **Милтон,** табла 3, стихови 37—43.

[29] **The Integration of the Personality,** p. 41.

[30] A. K. Coomaraswamy, **The Transformation of Nature in Art** (Harvard University Press, 1934), p. 56.

[31] Ibid., p. 202 (белешка 57).

[32] Ibid., pp. 83—84.

[33] **Meister Eckhard,** Franz Pfeifer, превео C. de B. Evans (John M. Watkins, 1947), vol. i, p. 258.

[34] A. K. Coomaraswamy, op. cit., pp. 61—62.

[35] Ibid., p. 202 (белешка 57).

[36] Ланкаватара Сутра, наведено из Dwight Goddard, **A Buddhist Bible** (1938), pp. 306—7. Делове наводи Oswald Siren, **The Chinese on the Art of Painting** (1936), pp. 98—99.

[37] The Lankavatara Sutra, op. cit., pp. 315—16.

[38] Објавио Frankfurter Verlags-Austalt, Berlin, 1926.

[39] Сећамо се следеће анегдоте, коју је испричао Креб Робинсон: „Он неће више да штампа. 'Пишем' каже он, 'када ми наложи дух, и у тренутку када запишем, видим како речи појуре кроз собу у свим правцима. То је тада објављено и духови могу да читају. Моји рукописи (су) даље бескорисни. . .'." Блејк је био загонетка за Креба Робинсона; али чини се да је овде вероватно говорио о принципу медитације. Види Arthur Symons, op. cit., part. II, p. 268.

[40] H, Zimmer, **Kunstform un Voga im Indischen Kultbild** (Berlin 1926) pp. 77—79, на енглески језик превео сам аутор.

[41] У вези са овим би било вредно позвати се на коментар К. Г. Јунга о Шупри Медитације на Amitayus (Amitaynr—Dhyana—Sutra), што је текст јоге на санскриту, из петог века пре нове ере, познат из кинеског превода. Види C. G. Jung, »On the Psychology of Eastern Meditation« u **Art and Thought,** издато у част А. К. Кумарасвамија, издао К. Bharatha Ilyer, pp. 169—79.

[42] Ramon Luli, **Ars Inventiva Veritatis** (Valencia, D. de Gumiel, 1515).

[43] »Auguries of Innocence«.

[44] **The Marriage of Heaven and Hell;** Keynes edition, p, 187.

[45] Thomas Traherne, **Centuries of Meditations,** уредио Бертрам Добел (Dobell, 1950 edition), pp. 18—19.

[46] **The Four Zoas,** књига I, стихови 467—70.

[47] **Јерусалим,** табла 55, стихови 36—46.

[48] **The Four Zoas,** књига 2, стихови 297—8.

[49] На Пример: „Исус и његови Апостоли и Следбеници су сви били уметници"; „Хришћанство је Уметност, а не Новац"; **Laocoon:** „Ја не знам ни за једно друго Хришћанство, и ни за једно друго Јеванђеље осим ослобођења и тела и ума да би упражњавали Божанске Уметности Имагинације . . ."; **Јерусалим,** табла 77 (предговор за поглавље 4). Његова неправоверност је посебно видљива у „Вечитом Јеванђељу".

[50] Види, на пример, Mona Wilson,**The Life of William Blake** (London 1948), p. 313, која наводи његово мишљење о Дантеу и Вордсворту.

[51] H. Zimmer, op. cit., p. 40. Упореди Блејка: „Спољашња Извештаченост је Антихрист" (The Laocoon).

[52] Три су примера: (1) **The Cloud of Unknowing,** који је уредила Евелин Ундерхил (John M. Watkins, 1946), Пролог који садржи озбиљно упозорење; (2) Jacob Boehme, **The Way to Christ** (John M. Watkins, 1927), Preface, и упозорава и подучава; (3) **Mathnavi,** написао Халалу'дин Руми (превео на енглески језик R. A. Nicholson, Cambridge, 1926), Proem to Book 1, изражава ауторово становиште најтананијим песничним изразом.

Блејков увод у искуство

Нортроп Фрај

□

Студенти књижевности о Блејку обично мисле као о аутору једног броја лирских песама најпрозирније једноставности, и „пророчанстава" најнедокучивије сложености. Пророштва су предмет неколицине гломазних коментара, укључујући и коментар овог писца, који као да упућују на то да су она предмет посебног занимања, које не мора да буде првенствено књижевно. Обичан читалац је, тако, склон да начини оштру разлику између лирских песама и пророштава, често са нејасном и веома погрешном представом да су пророштва настала касније од песама, и да представљају неку врсту душевног растројства.

Заиста је Блејк, ма колико многостран, строго доследан и у својој уметничкој теорији и у пракси. **Песничне Цртице,** које су највећим делом настале у његовом младићком добу, подједнако садрже и ране песме и рана пророштва. Док је стварао **Песме Невиности и Искуства,** радио је и на одговарајућим пророштвима. Док је у Фелфаму писао своја три најопширнија пророштва, такође је писао песме које су се појавиле у Манускрипту Пикеринг, међу којима су и тако прецизне, као што су „Мери", „Вилијем Бонд" и „Осмех". Сваки читалац који не зазире од неких имена, може да ужива у топлом и једноставном лирском осећању садржаном у пророштвима. Метод усредсређивања на пророштва, и занемаривања стихова на основу става да могу бити схваћени и без коментара, прихваћен у неким критичним студијама, укључујући и моју **Страшна симетрија,** може да има дуготрајан и незгодан пут усклађивања са у основи погрешним ставом о Блејку.

Намеравам да испитам једну од Блејкових најкраћих и најпознатијих песама тако да она постане увод у неке од основних принципа његове мисли. Песма коју сам изабрао јесте „Увод" из **Песама Искуства,** која из много разлога, као и по логици свог места, треба да започне студију о Блејку. Не тврдим да је овде изложен начин читања неопходан за све читаоце, али је, за оне који су заинтересовани за даље изучавање Блејка, само овај основан.

> Чујте глас Барда!
> Који садашњост види, и прошлост и будућност;
> Чије су уши чуле
> Свету Реч
> Који је ходао међу древним дрвећем. . .

Ова строфа нам много говори о Блејковом схватању места и улоге песника. Други стих, много година касније поновљен у **Јерусалиму** („Видим прошлост, садашњост и будућност преда мном како стоје"), одмах успоставља принцип да имагинација сједињује време чинећи садашњи тренутак стварним. У својој свакодневној спознаји времена свесни смо једино три нестварности: прошлости која је ишчезла, нерођене будућности, и садашњости, која се заправо никада не материјализује. Средиште времена јесте сада, али изгледа да не постоји време као сада. У свакодневици можемо да сакмемо искуства само путем сећања, за које Блејк каже да нема ништа са имагинацијом. Не постоји контакт ни са једном тачком времена, осим са онима које су очигледно настале у прошлости. Како каже Пруст, у таквом свету наш сопствени рај може да буде рај који смо изгубили. За Блејка, као и за Елиота у „Квартетима", мора да постоји још једна димензија искуства, вертикална безвременска оса која сече хоризонталу тока времена у сваком тренутку, чинећи у њему непомичну тачку света који се мења, моменат ни у времену, нити изван њега, онај који Блејк у пророштвима назива тренутком у сваком дану који Сатана не може да пронађе.

Најгора теолошка грешка коју можемо да направимо у Блејковом случају јесте „деистичка", која Бога смешта на почетак времена, као Праузрок. Овакав став логично доводи до апсолутног фатализма, иако су његове присталице ретко овако логичне. Једини Бог који је вредан пош-

товања јесте Бог који, иако је у својој суштини безвремен, непрекидно доноси и избавља време, другим речима отелотворени Бог, Бог који је такође Човек. Код Блејка постоји Тројство Оца, Сина и Светог Духа, али Блејк врло озбиљно схвата хришћанску доктрину да Свети Дух потиче од Сина, и да ниједан човек не може да спозна Оца, осим преко Сина — људске природе Бога. Покушаје непосредног приближавања Оцу Блејк назива „Никотата", кога ћемо поново срести у наредној песми „Одговор Земље", и који је раздражљиви старац на небу, које настаје нашим покушајима да Праузрок учинимо видљивим. Настојања непосредног приближавања Светом Духу изазивају нејасан миленаризам револуционарних умова Блејковог времена, где се сматра да ће људска природа каква јесте постати савршена у неком тренутку у будућности. Свој став о овоме Блејк је изразио у прозном уводу у трећи део **Јерусалима.** За Блејка не постоји Бог осим Исуса, који је и Човек, и који не постоји ни у прошлости, као историјски Исус, нити у будућности, као јеврејски Месија, већ сада, у правој садашњости, у којој су садржане и права прошлост и права будућност. Реч „вечност" код Блејка значи стварност садашњег тренутка, а не неограничено трајање тока времена.

Савремени песник или „Бард" се, тако, налази у традицији хебрејских пророка, који своје надахнуће црпу из Христа као Речи Божје, и чији је живот слушање и проповедање те Речи. У хришћанском тумачењу, као што је забележено у **Изгубљеном Рају,** није Бог Отац, већ Исус, онај који је створио узвишени свет, сместио човека у Еден, и открио човеков пад док „иђаше по врту кад захлади" (**Пост.** 3; 8), на шта указује последњи стих строфе:

Позивајућ' грешну Душу,
И плачућ' у вечерњој свежини;
Што може да влада
Звезданим полом,
И палу, палу светлост обнови!

„Зов" се првенствено односи на Христа, Свету Реч која позива Адама у врту, а „грешна Душа" је вероватно Адам, иако се епитет чини помало чудним, јер Блејк, што се тиче човека као јединке, није веровао у душу, већ само у духовно тело. Реч „плачућ'" се такође односи на Христа. Ни у библијској причи, нити у **Изгубљеном Рају,** где бисмо могли да очекујемо, не стичемо баш утисак да је Христ потресен човековом судбином, осим у теорији. Блејк прави много јаснију идентификацију са јеванђеоским Исусом, који је плакао над смрћу човековом, како је показано у Лазару, него што то чини Милтон са Адамом, „милосрдним Судијом, који се не љути". И зов и плач, наравно, понавља Бард; осуда пророка и сетна визија песника искуства потичу од божје бриге за палог човека.

У последња три стиха граматички претходник речце „што" јесте „Душа"; тако нам је, изгледа, речено да би човек, да није пао, имао моћи и судбину Бога. Он сада не би био подређен нежељеној владавини „природе", која га час „смрзава", час „пржи". Кад мало боље погледамо, видимо да Блејк не каже „могао би да господари", већ „може да господари": освајање природе је сада у човековој моћи, и то је борба у коју га зову песници и пророци гласом Божје Речи. Сада смо врло близу Блејковом средишњем учењу о уметности, и разлогу из ког он инсистира на томе да су „Исус и његови Апостоли и Следбеници сви били Уметници".

Овај обичан свет који видимо јесте бесмислени хаос који обједињава несвестан ред: задивљујућа руина, али „успављујућа маса", и није свет у коме човек хоће да живи. Свет у коме човек жели да живи јесте онај који он сам настоји да створи: град и врт. Али, његови градови и вртови, за разлику од Новог Јерусалима и Едена библијског откривења, нису вечни, нити бесконачни, нити су једнаки телу Бога. Под „Уметником" Блејк подразумева нешто више као милосрдног, или човека чија је љубав видљива. Он живи сада, у истинском свету, који је његов

дом, а он тај свет настоји да учини видљивим за друге. „Нека се свани Хришћанин", заузима се Блејк, „бави отворено и јавно, пред целим Светом, неким Духовним послом за Изградњу Јерусалима."

Друга строфа посебно илуструје чињеницу да оно што је истинито за време, исто тако мора да буде истинито и за простор. Као што је прави облик времена „Визија Вечног Сада", тако је прави облик простора „овде". Опет, у свакодневном искуству простора, његово средиште, које је „овде", не може да се одреди, осим нејасно, као у датом окружењу: сав искуствени простор јесте „тамо", због чега, када измислимо богове као што је Нинотата, смештамо их „тамо горе", на небо и изван видокруга. Али, како „вечно" значи стварно сада, тако „бесконачно" значи стварно овде. Христ је стварно присутан у простору, као што је стварно присутан у времену, и песникова машта има функцију да у свакодневно искуство донесе оно што је стварно овде и сада, дакле, телесну присутност Бога. Исто као што нема Бога осим Бога који је такође Човек, тако нема ни правог човека осим Исуса, човека који је такође Бог. Тако песникова машта, чинећи стварном и видљивом скривену моћ стварања, понавља Отелотворење.

Ако су у имагинацији сва времена сада, сви простори су овде. Адам је, пре свог пада, живео у Рајском Врту, који ће му једног дана бити враћен, али који је од његовог пада постојао, како је Исус учио, у нама, не више као место, већ као стање ума. Тако, Блејк започиње **Милтона** говорећи о свом сопственом мозгу као делу Врта Едена, који његова уметност покушава да оствари у овом свету. У Библији је Рајски Врт имагинативни облик онога што је у историји постојало у облику тиранија Египта и Вавилона. Слично је и Обећана Земља, у којој тече мед и млеко, имагинативни облик онога што је историјски постојало као теократија Израела. Енглеска, као и Америка, такође је облик онога што је у имагинацији краљевство Атлантиде, које је укључивало обе земље, али сада лежи испод „Мора Времена и Простора" које плави пали ум. Почињемо овде да бисмо видели везу између ове и чувене лирске песме, написане много касније као предговор **Милтону**, „Да ли су те стопе у древно доба". Како су сва имагинативна места једно, Атлантида, Еден и Обећана Земља су једно исто; тако, када је Христ шетао Рајским Вртом у смирају дана, шетао је такође и духовном енглеском зеленом крајином, међу храстовима „Друида". Примећујемо да Блејк, у првом стиху своје песме, не говори о песнику или пророку, већ о „Барду", што је у његово време било готово технички израз за традиционалне британске песнике који су се враћали у праснозорје историје. „Ови су у почетку имали један језик, и једну религију: то је била религија Исуса, Вечитог Јеванђеља."

О Земљо, о Земљо, одговори!
Устај из росне траве;
Ноћ је на измаку,
И јутро
Се рађа из сањиве масе.

Прве речи које је Исус изговорио кроз уста свог „Барда" су, довољно јасно, навели јеврејски пророци. Први стих се делимично односи на очајнички крик Јеремије суоченог са непобедивом глупошћу свога краља: „О земљо, земљо, земљо! чуј ријеч Господњу." (**Јер. 22; 29**). Један век раније је Милтон, после двадесет година проведених у одбрани слободе енглеског народа, беспомоћно га гледајући како изабира „Вођу за повратак у Египат", могао да се изрази само делимично, у пасусу на крају дела **Приступачан и лак пут,** а који је могао да усмери Блејкову пажњу на његов извор: „Тако, изгледа, много казах, иако бејах сигуран да сам могао говорити само дрвећу и камењу; и не имадох никога коме да заплачем, осим да са Пророком, О земљо, земљо, земљо; кажем самоме Тлу на шта су глуви његови покварени становници." Одјек постоји и у истом стиху из **Исаије (21;**

11—12): „Виче к мени неко са Сира: стражару! шта би ноћас? стражару! шта би ноћас? Стражар рече: доћи ће јутро, али и ноћ; ако ћете тражити, тражите, вратите се, дођите." И у хебрејском језику и код Блејка, „доћи ће" може да гласи „дошло је": светлост и мрак су са нама истовремено, једно бивајући „овде", а друго „тамо", једно тежећи да сија из нас, друго нас окружујући. Тако се трећа библијска алузија јавља нејасно, али чврсто везана за остале две (**Јован, 1;** 5): „И видјело се свијетли у тами, и тама га не обузе". Према томе, „пала светлост" је наизменично светлост и тама света који познајемо; узвишена светлост би била вечита светлост Божјег Града, где више не постоји потреба за сунцем и месецом, и где напокон можемо да видимо, како Блејк казује у пророштвима, да у ствари ниједан стваралачки чин није стварно из губљен у времену.

Примећујемо да у овој строфи „Душа" није поистовећена са Адамом, већ са Земљом, бићем које је, како можемо да видимо, ако бацимо поглед на следећу песму, женског рода. Тако је „Душа" нека врста **светског духа;** она не укључује само човека-јединку и „Цркву", већ и свеукупност живота, цело стварање које је, како Павле каже, било обједињено у патњи до сада. Она је и Природа црвених зуба и канџи, борба за опстанак у свету животиња, коме, у свом палом виду, припада и сам човек. Пророк у свакој зори види слику ускрснућа које ће довести свет у ново стање јединства. Он је увек спреман да каже „ближи се час". Али, свака се зора у свету „тамошњем" примиче сумраку, како се земља, која се креће, окреће ноћи.

Не окрећи се више;
Зашто би?
Звездани патос,
И обала морска,
Дати су ти до свануећа.

На „пали" свет се може гледати двојако: као на пад, и као на заштиту од горег. Човек је, схватљиво, могао да падне у тоталан хаос, или непостојање, или, као Титонус, или Свифтова Створења, могао је да буде приморан да живи без наде у смрт. Овај је свет прожет силом коју називамо природним законом, који је несвестан и аутоматски, и, свакако, пружа чврсту основу за живот: он обезбеђује осећање предвидљивости и поверења на којима се може уздићи имагинација. Улога природног закона (у пророштвима званог Боулахула) као основе напора имагинације јесте оно што Блејк мисли када стваралаштво назива „чином Милосрђа"; судбински вид времена, у односу света у привидно непостојање, је изразио у примедби: „Време је Милосрђе Вечности". У Библији је сличан смисао створеног света као заштите од хаоса, често симболисаног морем, као небески свод усред водâ, изражен у стиху из **Књиге о Јову** (38; 11): „И рекох: довде ћеш долазити, а даље нећеш, и ту ће се устављати поносити валови твоји". Овај стих Блејк има на уму када говори о „обали морској" као датој Земљи до Последњег Суда; то је исти завет који је Бог, знаком дуге, дао Ноју. Слично, несвесна уређеност небеских тела, којима наравно припада и Земља, пружа минималну основу за делање имагинације. За Блејка је њутновска наука прилично прихватљива све док се бави аутоматизмом природе као „подлоге", а не врха искуства.

У Блејковим пророштвима постоје, да тако кажемо, два погледа на људски живот. Једна је визија трагична и иронична; друга види живот као део божанствене комедије искупљења. Уобичајени облик који користи трагична визија је циклична прича, најпотпуније и најјасније изложена у **Умственом путнику** и **Вратима Раја.** Овде постоје два основна лика, мушки, приповедач у **Вратима Раја** и „Дечак" у **Умственом путнику,** и женска фигура која се, у каснијој песми, подмлађује, док мушки лик стари, и обрнуто, и коју у **Вратима Раја** описује као „Жену, Сестру, Кћер Гроба".

„Дечак" у **Умственом путнику** јесте борбена човечност, у пророштвима наз-

вана Орк. Женска фигура је природа, коју људска култура обуздава у низу историјских циклуса делимично, али никад потпуно. Односи између њих су грубо схваћени, као односи мајке и сина, жене и мужа, кћери и оца. Врло грубо речено, јер ниједан од ових односа није сасвим одређен: мајка је стара дадиља, жена је само привремено власништво, а кћер је изазов. „Женска воља", како је Блејк назива, није неопходно везана за жене, које су део човечанства, осим када жена хоће да направи каријеру „срамежљиве блуднице", или када се понаша као природа. Женска воља је неухватљива, тајновита слабост, која служи као уточиште спољњем свету.

„Увод" за **Песме Искуства,** упркос свом веома озбиљном тону, у потпуности узима искупљујући или далекосежан вид. Тако је однос између поменуте две личности измењен, или пре, како оне нису те исте фигуре, однос између мушке и женске је употребљен да означи човеково избављење, а не његово ропство. Ова два лика одговарају Младожењи и Невести библијске симболике. Мушки лик је првенствено Христ или Реч Божја, која се шири да би обузела пророке и песнике, а напослетку је стваралачка моћ у целом људском роду. „Бард" је у пророштвима назван Лос, Свети Дух који проистиче из Сина. Женски лик, Земља, прихвата све што Христ покушава да избави, блудница којој су опростили старозаветни пророци, која се стално окреће од опроштаја. Она, као таква, у пророштвима нема имена, иако се њени различити видови различито зову — од њих су најважнији Аханија и Ениона. Она је, уопште, оно што Блејк назива „еманацијом" савршеног облика који човек, или пре Бог у човеку, покушава да створи. Овај савршени облик, град, врт, дом и постеља љубави, или како Блејк каже, „Град, а Жена", јесте Јерусалим. Али, како женска воља није неопходно воља женâ човечанства, тако Земља, Мост Христов, обухвата мушкарце као општеприхваћен симбол Цркве.

У свом „Одговору", Земља са горчином и са нешто задовољства, одбацује оптимистичан тон Бардових последњих речи. Она се не осећа заштићеном; осећа се заробљеном, у ситуацији коју је Блејк драматизовао у песми **Визије кћери Албионових.** Она се сећа Јо, коју чува хиљадуоки Арг, или Андромеде, ланцима везане за морску обалу и непрекидно раздирање посесивном љубомором. Земља не говори, као што је многи критичари оптужују, да би све било добро када би љубавници научили да се спарују дању. Она каже да скоро цео човеков стваралачки живот остаје као ембрион, обавијен тамом, на нивоу жеље, наде, сна и приватне фантазије. Бард позива човека да воли свет и пусти да љубав сја пред људима, али његова природна склоност, као детета пале природе, јесте склоност тврдице да удружи љубав са неким сопственим и тајним власништвом. Ова „тамна тајна љубав", или пре перверзија љубави, јесте оно што Блејк подразумева под Љубомором.

„Себични отац људи" који држи Земљу заробљеном, није наравно, Бог Отац, већ погрешан отац кога човек као таквог увиђа чим одврати своју пажњу од Отелотворења. Учинити Бога Оцем значи учинити себе дететом: ако то урадимо у светлу Јеванђеља, видимо свет у светлу стања невиности. Али, ако на дете гледамо са тачке свакодневног искуства, наш Бог постаје заштита свакодневног детињства, визије неразвијеног човечанства. Ако о Богу мислимо као о зловољном, хировитом, раздражљивом и безобзирно окрутном, као Дантеовој првобитној љубави која је створила пакао, или везаном чворовима законских околишања, као што је Милтонов отац-бог, можемо да стекнемо огавно божанство, али не и да добијемо баш пристојно људско створење. Не постоји никакав изговор за неговање таквог створа, када у Јеванђељима имамо јасно откривење људске природе Бога.

Извор овог страшила јесте пала природа: мрачни свет човек схвата као гигантског идола, и толико је задивљен ње-

говом глупошћу, окрутношћу, празнином и несвесношћу, да покушава да живи у складу са жалосним идеалима на које га он наводи. Наравно, он претпоставља да је његов Бог љубоморан на све чему је он веран, и то тајно прижељкује и тражи да има; тако он развија веру у жртвовање. Постоје још два разлога из којих Земља назива свог мучитеља „оцем древних људи". На првом месту, он је дух првог Адама у Новом завету. На другом месту, он је Бог коме су „Друиди" масовно жртвовали људе, као речити симбол свог, у суштини веома истинског, веровања да је њихов Бог мрзео људски живот. Овај погрешан отац још увек постоји у сенци коју је њутновска наука распоредила међу звезде, или оно што је Блејк називао „Спектар". Он је геније обесхрабрења, који настоји да нас задиви стварношћу света искуства и крајњом нестварношћу света бољег. Његово главно оружје јесте морална усаглашеност, сексуални стид, и нека врста разумности која увек бива антиинтелектуална. Ако бисмо успели да га се ослободимо, „све би се човеку приказало као што јесте, бесконачно".

У три личности ових двеју песама имамо, да тако кажемо, три покретачке силе све Блејкове симболике. Прва је Бард, представник целе класе коју Блејк у **Милтону** зове „Проклети", а коју оличава Лос, и која обухвата све истинске пророке и уметнике. Ово им је име дато зато што је њихова нормална друштвена улога улога прогнане и исмејане мањине. Земља укључује целу класу „Искупљених", или оних који су способни да одговоре Подлима. У познијим пророштвима Блејк користи мушки и чисто људски симбол „Албиона", као онога што пророк настоји да избави. Делимично можемо да сагледамо разлог за ову промену у његовим песмама које проучавамо: Бард се обраћа Земљи, али га она подсећа да је човек одговоран за сопствена зла, и да би требало да говори само са човеком ако жели да јој помогне.

Отац древних људи је у **Милтону** назван „Изабраним", јер се обожавање пале природе отеловљује у свим природним наукама; тј. у тиранији ратника и свештеника. У **Милтону** су такође Проклети и Искупљени названи „Супарницима", јер је сукоб између њих „Душевна борба" у коју мора да се укључи сваки човек. Изабрани установљава „Негацију": он је вид закона који Јеванђеље укида, као различит од „звезданог патоса", или подлога имагинативног реда који тај закон испуњава.

Превела са енглеског
Ангелина Милосављевић

■

Уметност Виљема Блејка

Ентони Блант

□

Блејк је своје слике описао као „Визије Вечности". Другим речима, оне су за њега визуелни израз начела коначне истине као што су и његове песме израз истих идеја у речима. Из тога следи да, иако реагујући на чисто формалне квалитете његових уметничких облика можемо осетити велико задовољство, било који покушај да се оде корак даље, да се разуме чему је стремио или да се оцењују његова достигнућа, мора почети неким анализама његових општих начела не само о уметности већ и о религији, моралу, филозофији и политици.

Било какав покушај сажимања његових идеја је изазивање катастрофе, зато што је Блејкова мисао сложена и често нејасна у свом изразу, а његов симболизам, као и сва вредна симболика, неприметно се мењао као и проблеми и идеје које је изражавао. Ипак има извесних основних начела којих се Блејк, чини се, чврсто држао целог живота, а варијације у нагласку који је стављао на њих могу се до извесне мере наговестити у процесу проучавања његовог развоја.

Његов приступ проблему уметности и филозофије је већ назначен у ономе што нам он сам говори о својим најранијим радовима. Од филозофа проучавао је Бејкона и Лока и мрзео их, од поезије читао је песнике елизабетанског перода са ентузијазмом и Поупа без наклоности, у визуалним уметностима презирао је холандске и фламанске натуралисте и дивио се готичним гробовима у Вестминстерској опатији и гравирама по Рафаелу и Микеланђелу. И тако од самог почетка Блејк иступа као антирационалиста и антиавгустинац, са приоритетом на оним уметничким облицима који најдиректније наглашавају духовни садржај и са наклоношћу на свим оним елементима интелектуалног живота што га окружују и који су водили ка романтичарском покрету.

После кратке обуке у школи цртања и као гравер, 1778, када му је била двадесет једна, отишао је на Краљевску академију. Тај спој није био идеалан. Било му је одређено да прецртава антику, коју је подносио, и живот, који му је био потпуно одбојан, говорећи касније да је „смрдео на смртност". Имао је један разговор са Рејнолдсом, који му је рекао „да ради са мање екстраваганције а са више једноставности и да поправи своје цртање", чиме је код Блејка изазвао мржњу која никад није избледела. Други разговор је био са Мозером, који је тада управљао школом и који га је саветовао да копира Рубенса а не „ова стара, тврда, крута и сува недовршена уметничка дела", што се односило на Блејкове дубоко поштоване узоре, Рафаела и Микеланђела.

Мада су његови рани ставови били независни, Блејкови први радови су изузетно конвенционални. Иако су неки од њих, као на пример „Испаштање Џејн Шор" и „Искушење краљице Матилде", за њега имали посебно симболично значење — у овом случају као протест против тада важећег морала — њихов прави стил је изузетно благ. У ствари, у овом раном стадијуму своје сликарске каријере Блејк делује као члан сликарске групе — Бери, Мортимер, Ромни (у својим тематским цртежима), Фисли и Флаксмен — који, мада су се разликовали од Рејнолдса и тренутне праксе Академије у одређеним детаљима учења, чинили су то у оквирима усвојених правила. У својим радовима оличавали су бројне аспекте нових доктрина, као на пример сублимне или питореске, класичне или неоготичке, али у њима није било ни трага револуционарној жестини Блејкових зрелих година.

Од ових раних радова само један открива Блејков уметнички потенцијал, а то је бакропис ког најчешће зову „Радостан Дан", датиран 1780, од ког је касније извео бојене матрице са натписом који је цртежу давао значење у смислу његове личне митологије и претварао фигуру у Албиона, симбол човека. У својој оригиналној форми може упућивати на идеју Сведенборга који божанску људскост идентификује са излазећим сунцем. (Ово је сугестија гђице Кетлин Рејн, која ми је скренула пажњу и на друге Блејко-

ве алузије на раније писце које сам и користио у овом тексту.) С друге стране, оно може представљати ништа компликованије него фигуру младости која симболизује Зору која истерује Мрак, и у том случају се вероватно односи на стихове Блејковог раног комада „Едвард III", у коме, јутро уочи битке код Кресија, један енглески витез говори другом:

> Бистро јутро
> Смеши се нашој војсци, а витешко сунце
> Дотрчава са брда као млади херој
> У битку, а златне му се локне њишу
> Ликујући.

Али ма које да је право значење, „Радостан Дан" има једну ретку одлику која је од темељног значаја у Блејковој уметности. То је увек и прецизно навођено као једна од свежијих и најспонтанијих концепција, у којој средиште инспиративног жара као да гори у чистоти; а опет фигура је највероватније узета директно из ранијег модела. Та поза се налази још у древној бронзи, једна од њих је урезана у опусима који приказују налазе код Херкуланума, публиковане 1767-71, са којима је Блејк сигурно био упознат; а такође се појављује на гравирама које приказују системе пропорција код писаца 16. и 17. века, пре свега Скамоција. Ово је само рани пример онога што ће постати уобичајено код Блејка, јер већина његових најцењенијих слика — чак и „Старац Дана" — су сачињени од реминисценција других и понекад релативно тривијалних слика или гравира. Блејково памћење је било испуњено ликовима виђеним у радовима других уметника а које је он користио у својим. Буквално стотине таквих примера се могу навести, али уметник је ове ликове комплетно упио и дао им тако снажан лични облик у својој репродукцији да носе потпун печат оригиналности. У ствари, баш као што су његове песме потхрањиване учењима Милтона или Бемеа, тако су му и цртежи обогаћени проучавањем радова из прошлости. Сви револуционари су у много чему традиционални, па је тако Блејк у најбољем смислу речи академик, строжији можда него његови омражени ривали са Краљевске Академије; и несвесно је радио као велики уметници италијанске ренесансе којима се искрено дивио.

„Радостан Дан" је у овом раном периоду скоро самосталан пример Блејкове снаге у визуелној уметности, и поред тог цртежа нема слике нити гравире која се може упоредити са стиховима из „Песничких Цртица". Било би, ипак, погрешно закључити, као што се често говорило, да су стихови његов природан начин изражавања и да у линији к боји никад није био више од аматера који се неуспешно рве са тешкоћама технике и скицирања. Овај став је заснован на неразумевању Блејкових намера у сликарству; оно претпоставља да је његов циљ био репродуковање материјалног света који види око себе. Ово је управо супротно од оног чему је тежио: „Треба ли слика да се сведе на одвратни напор копирања приказа углавном смртних и кварљивих твари а не да буде, као што су поезија и музика, уздигнута до сопствене праве сфере проналазаштва и визионарске појмовне моћи? Не, тако неће бити! Сликање, као и поезија и музика, постоји и ликује кроз бесмртне мисли."

Кроз живот, Блејков сликарски стил се мењао у складу са променама у његовим религиозним и филозофским ставовима, али његова концепција улоге и природе уметности битно се не мења. То је визионарска концепција у основи и тачно одсликава његово схватање поезије.

Блејк је мрзео све оне мислиоце који су порицали постојање истине изван моћи људског разума. Његов аргумент је да човек путем својих чула може урадити више од опажања физичког света. Разумом може поредити и расуђивати оно што је опазио путем чула, али само разумом не може отићи даље. Човек, међутим, поседује другу способност, коју Блејк назива Песнички или Пророчни Геније, која му омогућава да наслути вечну истину,

или другим речима, да опажа бескрај. „Онај ко види бескрај у свим стварима види Бога. Онај ко види само разум види само себе."

За Блејка овај Песнички или Пророчки Геније је извор све истине и све лепоте. Пре свега, то је извор сваке истинске филозофије и религије, било ког узора или вероисповести: „Ниједан човек не може мислити, писати или говорити из срца, већ мора тежити истини. Према томе, све филозофске секте проистичу из Песничког Генија прилагођеног слабости сваке индивидуе... Све религије... имају један извор... Песнички Геније."

Поред тога, Песнички Геније врши функцију маште. По Блејку, овим својством он се супротставља разуму који за њега има чисто негативну или рестриктивну функцију. Разум је уздржавање, а за Блејка уздржавање је неморално. Надаље, овај облик уздржавања Блејк често идентификује са конвенционалном религијом, било да је то мојсијевство или ненадахнути англиканизам његовог доба. У „Венчању Неба и Пакла", из 1794, он пише:

„Све библије и свете књиге биле су узрок следећих Заблуда:

1. Да Човек има два стварно постојећа начела, тј. Тело и Душу.

2. Да је Снага звона зло само од Тела; и да је Разум, зван Добро, само од Душе.

3. Да ће Бог мучити Човека у Вечности што слуша своје Снаге.

Али, према овима, следеће Супротности су Истините:

1. Човек нема Тело засебно од Душе; јер оно што се зове Тело јесте део Душе који се одликује са пет Чула, главним пролазима Душе у овом добу.

2. Снага је једини живот, и она је од Тела; а Разум је међа, или спољашњи обим Снаге.

3. Снага је Вечно Уживање."

Овде налазимо, као додатак страственој тврдњи Блејковог веровања у енергију и слободу, даљњу мисао чак веће важности у вези са његовим схватањима уметности. Чула могу бити „главни пролази Душе", или другим речима, главни покретачи маште; а међу чулима за Блејка најважније је око. Али чула могу служити машти само ако се правилно користе. Односно, око не може помоћи машти ако се користи углавном да опажа материјални свет; мора се користити да гледа кроз материјални свет у вечну истину чији је само симбол. Ово је што Блејк подразумева својом познатом фразом да се мора „гледати КРОЗ а не СА оком", идеја коју он проширује у другом прослављеном и провокативном одломку:

„За Себе тврдим да не посматрам спољашње Стварање и да је за мене то препрека а не Акција; то је као прљавштина на мојим стопалима, Никакав део Мене. 'Шта', биће Питано, 'када Сунце излази, зар не видиш округли ватрени диск некако налик на Гвинеј?' О, не, не, видим Безбројно друштво Небеског мноштва што кличе, 'Свети, Свети, Свети је Господ Бог Свемоћни.' "

Блејкове тврдње по овом питању понекад се чине недоследне, али заиста нису такве. Понекад је нестрпљив да нагласи чињеницу да је могућно кроз материјални свет гледати у свет иза; у другим тренуцима он је скрхан тежином тог дела и може говорити о материјалном свету скоро са мржњом. У коначној синтези духовно и материјално ће се стопити и проблем неће постојати, баш као што ће и машта и разум у коначном стању бити синтетизовани. Али у нашем садашњем „подељеном" стању отпор међу њима је борба од основне важности.

Иза Блејкове визионарске концепције уметности лежи његова идеја о супротности између стања Невиности и Искуства. Човек се рађа са свешћу о бескрајном које проистиче из његовог претходног постојања у бескрајном. Али тај осећај бесконачности полако се уништава образовањем и наметањем забрана створеним моралним и религиозним правилима (у његовој митологији ово постаје борба између Лоса и Уризена). Да се пробију ове забране и поново успостави веза са бес-

крајним, човек има само једно оружје — енергију или машту — којима помажу чула. Неке од „Пословица Пакла" илуструју овај став:

> Пут претераности води двору мудрости.
> Тигри гнева мудрији су но коњи поуке.
> Никад не знаш шта је доста, ако не познаш шта је више но доста.
> Преобилност јесте Лепота.
> Исус је био сушта врлина и деловао је по нагону, не по правилима.

И тако је Блејк изградио своју доктрину на систему контраста између оних ствари које се односе на бескрајно а исправне су и оних ствари које се односе на коначно а погрешне су. Извор свега оног на страни бескрајног је машта или Песнички Геније. Извор коначног је негативна способност разума, која за Блејка значи уздржавање и материјализам. На пољу моралног и религиозног бескрајност узима облик Христовог јеванђеља: Љубав према Богу и ближњем свом. Коначно подразумева сав конвенционални морал и све успостављене религије, које следе писмо а занемарују дух. У политици, бескрајно значи потпуну слободу и Блејк, који је подржавао америчку револуцију и француску у раном периоду, овде иступа као строг и доследан анархиста. С друге стране, коначно је отеловљено у свим формама тираније, у моћи јаког над слабим, и у праву кажњавања. У уметностима, бескрајно је маштовита уметност и она која тежи да буде симбол истине; коначно представља натурализам, који је ограничен опажањем чула, и класицизам, који Блејк идентификује са рационалном уметношћу: „грчка уметност је математичка форма, готска уметност је жива форма."

Примена овог учења на уметност сликања може се видети у Блејковим маргиналијама на Рејнолдсовим „Дискурсима" и предговору сопственој неуспешној изложби 1809. године. Рејнолдсов аристотеловски став о односу уметности, природе и маште природно је изазвао Блејка на жестоко супротстављање. Када Рејнолдс пише: „Овај велики идеал савршенства и лепоте не треба тражити на небесима... Они су у нама и свуда око нас", Блејк љутито шкраба по маргини: „Лаж! лаж!", а касније додаје свој позитивни став: „Све Форме су Савршене у Песниковом Уму" — и исто би рекао за уметника — „али оне нису Апстраховане нити састављене из Природе већ из Маште", и снажније: „Човек који никада у своме Уму и Мислима није путовао у Рај, Није Уметник."

У то да је Блејк на овај начин често путовао у Рај не треба сумњати, нити се може оспорити да је његов ум визионарски у највишем степену. Али природа његових визија је била предмет многих спекулација, ретко кад плодоносних. Ово је делом због одређених Блејкових изјава које воде у заблуду. Он говори о стварању слика једноставним копирањем призора које је видео, исто као што говори о писању без преправки неких својих песама слушајући диктирање духова, понекад двадесет или тридесет редова у једном даху. С друге стране, докази у виду сачуваних рукописа показују да, колико год да је Блејку претходно дух могао издиктирати, он је засигурно узимао слободу нормалну за песнике да прерађује и редигује оно што је првобитно записао. Исто тако постоје цртежи који доказују да је своје композиције израђивао на сасвим уобичајен начин, мењајући позу, прерађујући однос међу фигурама, и често уводећи у прилично касној фази цитат неког старијег уметника. Цртеж „Стварање Еве" је пример како је лабаво и директно направио прву „визију" и како је касније развијана до пуне прецизности и зрелости акварела. С друге стране, за „Сажаљење" постоји груба скица оловком која не само што је много слободнија у форми него нема ни трага рафаеловској фигури испружених руку (из лође „Мојсије и Пламтећи Жбун"), која у финалном отиску затвара композицију при врху.

Укратко, иако морамо прихватити чињеницу да је Блејк био изузетно нада-

рен снагом маштовите визуализације и да је највероватније био и неуобичајено склон пракси да му дођу читави, наизглед комплетни, редови стихова; било би опасно његовој имагинацији приписати оне скоро надљудске квалитете који су тако често спомињани — често, наравно, са закључком да је био луд — а неопходно је подсетити да иако је често „путовао на Небо", то је било „у својим Мислима и Размишљањима".

Ремек-дело Блејкових раних година су „Песме Невиности", написане и илустроване његовим специјалним поступком правирања 1789. Ово није прилика за процену вредности лепоте његових песама, које се и иначе убрајају међу најлепше стихове на енглеском језику, већ је важно нагласити чињеницу да оне нису планиране да стоје саме, и да украшавање странице надопуњује стихове исто као и илуминације на средњовековним рукописима. Блејкове репродукције за његове илустроване књиге допуњују текст који илуструју. Довитљиви цртеж детета и звери у песми „Јагње", форме пламене биљке у „Бехару" и „Детињој радости", и чак архаична укоченост у цртежу уз „Велики четвртак", имају циљ не само да одразе карактер песме, већ да пруже независан паралелан израз ауторових идеја.

Илустрације уз „Песме Искуства" из 1794. нису ништа мање верне у одржавању расположења израженог у њима. Лагане форме „Бехара" постају укочене и трновите гране у „Болесној ружи", а „Јагње" замењује „Тигар". Поређење две насловне стране је довољно да дочара промену расположења. „Недужност" приказује мајку која овоје двоје деце подучава читању испод дрвета, чије се гране разиграно увијају преко странице, формирајући тако лишћем слова која чине реч „песме". Насловна страна „Искуства", слика два положена и укочена леша које оплакују младић и девојка. Текст чине два снажна реда, који се понављају кроз круте хоризонтале архитектуре и фигура у цртежу испод њега. Као и увек код Блејка, статични хоризонтални цртежи симболишу тугу и људску несавршеност, а покрет, најчешће увис, сугерише људску срећу и наду у постизање спасења.

Док је писао „Песме невиности" и „Песме искуства", Блејк је био повезан са активном групом радикала која се састајала у кући Џозефа Џонсона, продавца књига. Преко њега упознао је Тома Пејна, за ког је касније тврдио да га је спасао од хапшења, др Прајса, који је провоцирао Беркова „Размишљања о француској револуцији", Џозефа Прислија, Годвина, Мери Вулстоункрафт, и Холкрофта, секретара Лондонског дописног друштва. Политички, Блејк је био оверсдни симпатизер идеала ове групе, нарочито њиховог ентузијазма за америчку и француску револуцију. У ова два покрета видео је афирмацију енергије и слободе, и разбијање социјалних и религиозних ограничења. Често се говорило да је његово подржавање ове групе било емотивно и непрактично и да никад није био истински заинтересован за политику, али Дејвид Ердман је недавно показао да ране песме и прозни радови откривају Блејкова снажна осећања у корист идеја једнакости и против рата, чак још од данâ када је писао „Песничке Цртице". Ове идеје су неизбежно постале одређеније у песмама као што су „Песма Слободи" и „Француска Револуција", написане 1791.

Блејк се, ипак, у једној битној црти одувек разликовао од својих радикалних пријатеља. Сви су они били строги рационалисти и многи од њих деисти, који су се противили не само спољним формама англиканизма, већ основним начелима хришћанства. Блејкова религија је можда имала више елемената који су технички речено јеретични, али његово страствено веровање у Христово јеванђеље је један од најпостојанијих фактора у његовом целокупном интелектуалном развоју.

Година 1794. је година велике кризе за енглеске радикале. Терор је многе од њих убедио да француска револуција, у коју су полагали велике наде, води резултатима које нису одобравали, и многим члановима су се срушиле илузије. Подјед-

* Превод Н. Шуице

како важне ефекте имала је и кампања репресије против било ког облика радикализма коју је организовала Питова влада у паници од догађаја у Француској. Најоштрије нападнута организација била је Лондонско дописно друштво, чији су водећи представници затворени или протерани, али и остали чланови Џонсоновог кружока били су угрожени. Неки, као Пејн, извукли су се бекством; остали, чији су интереси у основи били више интелектуални него политички, извукли су се на разне начине. Годвин је остатак свог живота посветио искључиво спекулативном писању где је анархистичке државе приказивао толико идеалним да их је чак Питова влада сматрала безопасним; Мери Вулстоункрафт се окренула корисном раду и лечењу мањих социјалних зала.

Блејково решење је вероватно најсличније Годвиновом. Његовим речима, повукао се из политичких активности и посветио „духовној борби". Ипак, не сме се претпоставити да је икада постао реакционар. Његове симпатије су увек биле на страни прогреса, чак иако више није веровао да се то може постићи политичким путем. Тако, када је 1799. бискуп Вотсон написао „Извињење Библији" у облику напада на Тома Пејна, Блејк у својим коментарима на маргинама показује да нимало не сумња у то на чијој је страни и завршава закључком: „Том Пејн је бољи хришћанин него сам Бискуп."

Блејков став о узалудности политике је изражен у више пасуса његове прозе и стихова. У једном, он критикује Христа говорећи: „Није смео да нападне Владу, није требало да се меша у такве ствари"; у другом он прасне са типичном сатиричном жестином: „Заиста ми је жао што видим моје Сународнике како се брину због Политике. Кад би Људи били Мудри, ни Најпроизвољнији Владари им не би могли наудити. Ако нису мудри, Најслободнија влада је присиљена да буде Тиранија. Владари ми изгледају као Будале. Доњи дом и Горњи дом ми личе на Будале; мени изгледају да су нешто Друго поред Људског Живота." Најзад, два од његових најдирљивијих стихова у „Сивом калуђеру" изражавају позитивну страну гледишта:

> Ал' залуд Мач и залуд Лук
> Што никад рату не скончају пут.
> Пустињакова молитва и удовина суза
> Свет од страха ослободит могу саме,
> Јер Суза је интелектуална Ствар
> И уздах, мач је што носи анђеоски
> краљ.
>
> И горка јека јада
> Мученикâ,
> стрела је из лука
> Свемоћникâ.*

Иако је Блејк коначно нашао решење својих проблема у веома личном облику религије, који се, уопштено говорећи, може назвати мистичним, тај процес је био дуг и болан, и током тих шест година, од 1794—1800, пролазио је кроз мрачни период и менталне тортуре. Његове наде у политичку слободу су испариле, његови пријатељи су патили и били растерани, а он сам је живео у беди без наде у напредак или признање. Суморност ових година се огледа у такозваним Књигама из Ламбета, названим по његовом новом месту пребивања. Блејк је био толико обузет проблемом зла да је спремно прихватао идеје оних мислилаца, било да су то гностици, манихејци или неоплатонисти, који су задржали да уместо једног коначног начела добра постоје два коначна принципа, један добра, други зла, и да је Творац материјалног света био Демијург а не највиши Бог. Принцип добра Блејк поистовећује са Христом, а принцип зла са Јахвеом из Старог завета, који се у његовој митологији често појављује у лику Уризена. Према Блејку, Јахве-Уризен је одговоран за Стварање, што је било злодело, означивши пад са бескрајног на коначно, дело које се понавља симболично у Адамовом паду и појединачно кроз рођење сваког човека. Његов главни извршитељ био је Мојсије, окрутни спуталац маште који је измислио зла ог-

раничења у виду десет заповести. Овај песимизам је централна тема Књига из Ламбета, а такође и њених илустрација које су најтуробније које је Блејк икад створио. Оне постижу, ипак, већу снагу израза у збирци обојених цртежа издатој око 1795. „Набуходоносор" је симбол деградације човека у материјализму. Њутн показује да човек, разумом, може гледати само доле према земљи, а не горе према Небу. У „Елои ствара Адама", Творац је Јахве-Уризен, а око Адамове ноге је уплетен црв-змија, симбол смртности. Блејк пародира библијско стварање Човека према Божјем лику у „Бог суди Адаму" где његов сурови угњетачки Бог из Старог завета поново, слично Уризену, намеће свој закон остарелом Адаму. Ова фигура пламте јалове ватре „Вечног гнева", и масиван полукруг поново даје тему наметања материјалне воље. Осећај суморности је очигледан не само кроз симболе, већ и у нападним, претрпаним шарама и тмурним бојама „Набуходоносора" и „Стварања Адама". Њутн, који представља разум, а тиме степен изнад царства чула, је племенитији у својим облицима (позајмљен директно од Микеланђела) и у преливању боја чија је намера, како је приметила гђица Рејн, да покаже да је филозоф посађен у воду, уобичајени симбол материјализма код неоплатониста.

Ако „Бог суди Адаму" открива Блејкову снагу у представљању кретања пламена, „Сажаљење" са подједнаком јачином показује његову способност да наслика другу елементарну силу, налет ветра. Композиција илуструје речи из говора у коме Магбет, пола у страху, пола покајнички због својих намера, разматра последице Дaнкановог убиства:

А милост, ко наго новорођенче
На вихру јуреħ', ил' ко херувим
На ваздушном тркачу јашући
Невидљивом, дело ће страхотно
У око свако дувати, док сузе
Не удаве ветар.

Није баш јасно које значење Блејк уноси у Шекспиров текст, али његово излагање је буквално до последњег детаља, и формално, композиција се мора сврстати међу његове смелије креације. Својим уобичајеним бескомпромисним методом засновао је свој цртеж на низу скоро непрекинутих хоризонтала. Коњи и херувим, приморани да се повинују овој крутој структури, бљесак дуж композиције, људске фигуре у вијугавом покрету, скоро као пливајућем, коњи, са ногама ишчупаним из зглобова. Испод лежи мртва мајка, савршено водоравна, али непокретна. Централни догађај — херувим подиже дете док је мати у ропцу — је наглашен тако што чини једини покрет који пресеца хоризонтале које се понављају, а учињен је чак снажнијим тиме што га носи дијагонала косе, чврсто и нереалистично изложена ветру као и брада у „Старцу Данâ." Типично је за Блејка да тако једноставном методом постигне један од својих најупадљивијих ефеката.

После 1800, светлост која даје одбљеске у „Сажаљењу", постаје јаснија, и Блејков боравак у Фелфаму од 1800. до 1803. означава почетак дубоке промене.

Ова промена ће се први пут осетити у поетичном писму написаном Батсу октобра 1800, а још јасније у писму Хејлију од 23. октобра 1804, где се посебно односи на сликање: „Изненада, дан после посете Трушесијској галерији слика, поново сам био обасјан светлошћу коју сам уживао у младости, и која је за мене тачно двадесет година била заклоњена вратима и прозорским капцима."

Најважнији спев испеван у Фелфаму је „Милтон", и његова основна доктрина, признавање чулних вредности и помирење материјалног и духовног света, је до извесне мере резултат читања тог песника. У извесном смислу ова промена је само један од нагласака али је то не чини ништа мање важном. Блејк је одувек веровао да је могуће видети кроз материјални универзум све до вечне истине која је иза, али његова моћ је годинама од њега заклањана.

Његов став према Милтону је мешавина слагања и неслагања. Мрзео је свес-

ног пуританца у песнику а волео несвесног хедонисту. Волео је Милтона који је створио Луцифера и описао чулне радости Раја, а мрзео Милтона који је написао укорне говоре арханђела Рафаела. „Разлог што је Милтон писао спутано када је писао о Анђелима и Богу, а слободно о Ђаволима и Паклу, је зато што је био истински Песник али на Ђавољој страни а да то није ни знао“, писао је Блејк у „Венчању Неба и Пакла“, и није случајно што је у „Изгубљеном рају“ изабрао да илуструје посебно сцене као што су „Пад анђела“ и оне које представљају Адама и Еву у Рају. Блејково представљање ових сцена носи највећи могући лични печат али је у исто време ропски буквално у интерпретацији текста. Никада ниједан други илустратор није са таквим интензитетом приказао описе као што су:

Друга (стабла), чије је воће сјало
златном љуском
Висећ' с грана...

или:

...Са сваке стране Акантус и друго
мирисно грмље
Грађаше зелени зид; прелепо цвеће
сво,
Перуника свих боја, јасмин и руже
Нуђаше пупољке своје кроз грање
чинећ'
Мозаик; под стопама љубичице,
Шафран и зумбул множином својом
Украшаваху тло живље, с више боја
но камен
Кад реси ма који знамен.*

Блејк се вратио у Лондон крајем 1803, и године које су уследиле биле су у знаку непрекидне борбе. Његови разни планови да задобије признање јавности, пропали су. Кромек је осујетио његов план да изгравира илустрације за Блеров „Гроб“ и упропастио његов пројенат за постизање успеха са „Кентерберијским ходочасницима“; а његова самостална изложба 1809. била је тотални фијаско и успела да изазове ништа више до једну непријатељску критику. Али и поред ових неуспеха, Блејково расположење је мање суморно него пре његове посете Фелфаму. Нашао је задовољство у свом сликању, иако су његови купци били ограничени на мали круг пријатеља, а поврх свега био је обузет састављањем и илустровањем овог великог дела „Јерусалим“, на ком је радио скоро двадесет година.

* Милтон, „Изгубљени рај“, превод Д. Балфана и Д. Косановића

Последње године његовог живота, с практичне стране, нису биле ништа срећније од оних по повратку у Лондон. У ствари, од 1820, па до смрти 1827, он је добротом Линела и Варлија само био спасаван од правог гладовања. Али духовно, то је био период мира и тријумфа. Коначно је нашао обожаваоце — Палмера, Калверта, Ричмонда — који су, иако малобројни, били пуни ентузијазма и разумевања у признавању његовог генија; али изнад свега, он је постигао душевни мир и развио доктрину која му је давала сатисфакцију. Ово учење је изложено кроз илустрације и текст његовог великог спева „Јерусалим“ и у гравирама за „Књигу о Јову“. У претходном периоду Блејк се до извесне мере опоравио од своје опседнутости злом света, али овај процес је сада отишао степен напред. Стварање више није сматрао за потпуно зло дело, зато што се у Стварању подразумевало искупљење човека кроз љубав Христову и његову смрт на Крсту. Још једном, ипак, једно дело је морао понављати сваки појединац, и сваки човек је морао да осећа љубав према ближњем, да опрашта грехе, и да себе жртвује за друге.

Блејк је, ипак, и даље свестан проблема зла, и бројни су мрачни пасуси и слике у „Јерусалиму“. Ништа не може бити више узнемиравајуће него страна на којој три фигуре, као Судбине, изгледају као да преду нити од утробе Човека. На другом листу, авет, застрашујуће чудовиште са крилима слепог миша, лебди над уснулом фигуром Јерусалима, али овде је ужас умањен цртежом у врху исте стране где онесвешћеног Албиона придржава Христ, из кога исијавају зраци светла. Остали цртежи су чиста али веселија фан-

тазија — љиљан на коме се грле двоје заљубљених, сунцокрет на који се ослања индијска богиња, и бикови Персеполиса са људским главама, који сви показују да је Блејк неке од својих ликова, а исто тако и идеја, примио из источних цивилизација.

Не неким странама осећај оптимизма је снажнији. Велики лук Стоунхенџа може симболисати материјалистичку религију, али огроман простор неба и тла обећава боље ствари. Фигура Лоса који крстари светом са сунцем у једној руци је основно обећање коначног испуњења човекове судбине.

Проблем песме и његово решење су изложени у два Блејкова најдирљивија цртежа. Проблем извире у разговору између Албиона, који симболише Човека, и Христа разапетог на Дрвету Зла:

> Исус рече: „Би ли ти волео оног ко никад не умре
> За тебе, ил' икад умро, за оног ко није умро за тебе?
> И да Бог умро није за Човека и да себе није дао
> Вечно Човеку, Човек ни бе постојао; јер Човек је Љубав
> Као што Бог је Љубав; свако доброчинство за другог је мала Смрт.
> У Божанском Лику, нити може Човек постојати осим кроз Братство."

На цртежу који илуструје овај пасус, Албион, виђен с леђа, стоји испружених руку подражавајући позу разапетог Христа и погледа упртог у њега. Блештавило зрачи из Христа и скоро уништава воће на Дрвету Зла за које је прикован. Поза Албиона не само да одражава Христову, већ скоро у потпуности следи ону из Блејковог „Радосног дана" изгравирану четрдесетак година раније, идеју зоре и победе над тамом. Блејк ју је у међувремену прештампао и додао натпис: „Албион је уокрсную тамо где се родио у Мину са робовима: Дајући себе за Народе плесао је плес Вечне Смрти", тако идентификујући фигуру са Албионом. Чињеница да у последњим годинама Блејк поново узима један од најснажнијих симбола, створен у његовој младости, је симболична за однос између две фазе његове каријере. Немогуће је вратити се у стање невиности, али Блејк је прошао кроз искуство ка новом разумевању бескрајног које је одувек сматрао примарним циљем маштовитог човека. Стање Блејковог ума у овим последњим годинама је ближе стању у ком је био када је писао „Песничке Цртице" него иједном у међувремену.

Повратак ранијем стилу, и душевном стању, одржава се у бојама које је Блејк користио да илуструје многе странице „Јерусалима". У неким цртежима, као што су „Авет лебди над Јерусалимом" или „Три Судбине", Блејк користи мрачне, непрозирне боје ламбетског периода где доминирају тамноцрвена, тамноплава и црна, али у многим другим случајевима враћа се веселим светлим бојама ранијих дана. „Стоунхенџ", на пример, је у потпуности представљен бледим небескоплавим, провидно жутим и хладно зеленим тоновима. Многи листови имају само мале нити декорације које се простиру дуж ивица странице, понекад пропраћене сићушним фигурама људи или животиња, али они су опрани веселим тоновима бледоплаве, ружичасте и лимунжуте, као код оних копија „Песама Невиности" које је Блејк бојио када их је први пут штампао.

Решење проблема који су толико година мучили Блејка дато је на страни 99. „Јерусалима", „Поновно сједињење Душе са Богом". Тема је коначна синтеза свих елемената у Човеку и његово постизање савршеног јединства после проласка кроз „подељено" стање живота на земљи; и, као толико пута, Блејк је употребио формулу јуришног покрета и вијугавих арабески да пренесе постигнути осећај перфекције.

Доктрина која је инспирисала „Јерусалим" истом је снагом изложена у илустрацијама „Књиге о Јову". Као и обично, Блејк адаптира свој оригинал да одговара његовим идејама. Оригинална Књига о Јову је изношење проблема зла без реше-

ња. У ламбетском периоду Блејк би можда био задовољан овим поступком, али последњих година свог живота није могао а да га не сматра неадекватним. Објашњење ове верзије приче је дато у два реда угравирана при дну прве стране:

Слово убија,
Дух даје живот.

Односно, Јов је згрешио следећи правила конвенционалне религије а не живећи у истинском духу хришћанске љубави. За то бива кажњен, и само што је почео да увиђа своју заблуду када је у Три Тешитеља (Свети дух — прим. прев.) препознао свој сопствени грех увеличан хиљаду пута и тако учињен очигледним. Прекретница настаје у говору Елијују, који почиње са „Ја сам најмлађи, а ви сте старци, зато се бојах." Елијуј је тај — а чињеница да је млад је, наравно, значајна — који наведе Јова да разуме свој грех. Од ове тачке надаље, целокупни тон сликâ се мења. Међу раним сликама, најубедљивије су оне најужасније, „Сатана мучи Јовову Децу", „Сатана мучи Јова Болним Приштевима", „Три Тешитеља се ругају Јову", или „Јов преплашен Визијама." Страна која илуструје „Елијујев говор" има изузетну одлику мира и тишине. Елијуј лично, први род „Радосног дана", стоји насупрот ноћног неба, баршунастог у својој гравири и протканог крупним петокраким звездама. Наспрам њега седе Три Тешитеља, ћутљиви и погнути, уз грађевину која личи на фрагмент Стоунхенџа и симболише конвенционалну религију. Победа инспирације над материјализмом је представљена чудесним осећањем мира.

Касније слике су можда сувише познате да би захтевале опис; Јовово поновно откривање светла — а оно се може скоро изједначити са Блејковим — је изражено у „Кад пјеваху заједно Звијезде Јутарње", где Блејк користи понављање покрета са истим ефектом као и код упирућих руку Тешитеља на ранијој страни, али са супротном намером. Овде Јутарње Звезде симболишу осећај радости, који је централна тема композиције, и једноставним поступком приказивања двеју фигура чије су руке одсечене ивицама листа, Блејк као да сугерише да њихов узвик радости одјекује у бескрај. Јовово коначно схватање поруке коју му је Бог послао преко Елијуја је оличено на слици где он стоји пред разбукталим олтаром у пози разапетог Христа (или је то Албион?), молећи за Тешитеље.

Последње године Блејковог живота су углавном биле посвећене серији акварела и цртежа који илуструју Дантеа, од којих је изгравирао седам. Збуњује Блејков избор Дантеа као теме за илустрације у овим годинама јер, како његове белешке показују, из основа се није слагао са многим Дантеовим идејама, нарочито са његовим ставом о казни и, анализирајући илустрације, јасно је да је у неким случајевима материјално мењао смисао песника. Морамо претпоставити да се, као и у случају са Милтоном, дивио гласу пророка који је чуо код Дантеа, чак и ако се разилазио са њим по многим тачкама.

Довољно изненађујуће, он поовећује две трећине серије Паклу и једну трећину Чистилишту и Рају, али рад је прекинула његова смрт и могуће је, да је наставио, да би додао још илустрација двома последњим одељцима. Није безначајно да, од релативно малог броја слика које су биле потпуно завршене и дотеране, велик проценат илуструје Чистилиште и Рај.

Домет Блејкове маштовитости и технике испољен је у потпуности у Дантеовим илустрацијама. Више него у „Књизи о Јову", он доказује да је из свог проучавања Микеланђела и средњовековне уметности развио тип људске фигуре која савршено задовољава потребе његове визионарске уметности. То да су оне произвољне у цртању и понекад неумерене у размери, и јесте и није тачно. Стубасти облици Дантеа и Вергилија, на пример, упоређени са гестикулирајућим и ужаснутим фигурама око њих, саопштавају онај смисао одвојености и повучености

који је Блејк намеравао да дâ двема централним фигурама у песми.

У свом третирању простора Блејк је подједнако одважан. У „Данте и Верпилије прилазе граду Дису", величина Пакленог језера је сугерисана на најједноставнији начин и чак без употребе перспективе. Исто тако, тешко је видети како Блејк даје утисак огромне висине литице у „Хомеру и Древним песницима" која би била око сто метара висока ако би се мерила висином фигура. У неким цртежима простор је представљен серијом лŷкова који пресецају воду, али иако служе да одреде простор, не нарушавају узнемиравајући ефекат који он ствара. Понекад, а нарочито код илустрација Чистилишта, Блејкове фигуре имају скамењену и непокретну крутост, као код „Капанеуса". У другим случајевима, оне јуришају и кидају једна другу, као у „Киамола муче Ђаволи" или „Збуњени Ђаволи се боре", метод који је у „Пакленом језеру" доведен скоро до комичног.

Блејкови највећи домети у илустрацијама Дантеа леже, ипак, у приказивању сањалачког покрета. Окрутни Папа је обешен, наглавачке, у пламтећој и провидној јами, док Данте и Верпилије протрчавају изнад њега. Апостоли, Петар и Јован, лебде као на оквирима витража из 13. века, док разговарају са Дантеом и Беатричом. У „Кругу пожудних" пламена река скупља жртве похлепе у вртлог који, мада необјашњив разумом, тачно саопштава песникову намеру. У јаком контрасту са главним догађајима је група са десне стране: један пламен у коме су Паоло и Франческа, крута форма онесвешћеног Дантеа, погнута фигура Верпилија, и на небу изнад, оквир који показује двоје љубавника у првом сједињењу. Још магичније по ефекту је Блејково представљање „Лућија носи уснулог Дантеа". Фигура Луције лебди нагоре једва додирујући обод планине врхом прста. Иза је тамно небо, осветљено огромним звездама које је Блејк волео али које су овде постављене на мрежу зрака који се не могу приписати ни Сунцу ни Месецу. Композиција „Беатриче се обраћа Дантеу из Кола" мање је нападна у својим покретима, али ништа мање сањива у атмосфери. Фантастичан метод употребе акварела у малим, усредсређеним додирима, који у „Окрутном Папи" даје ужасавијући бљесак ужареном мору, овде је употребљен да дочара блиставост кола, четири звери и саму Беатриче.

По овим крајње обрађеним композицијама треба вредновати Дантеову серију, али чак и недовршене скице на необјашњив начин имају ухваћен дух песме и показују да, колико год се Блејк није слагао са Дантеом по питањима доктрине, признавао је у њему једног од великих отелотворења Песничког Генија.

Песнички Геније је био водећа сила у целом Блејковом животу, који је био управљен јединим циљу — стварању песама и слика које ће у савршеној форми оличавати његову свест о бескрајном. Поезија, сликарство и религија за њега нису засебне активности; оне су различите манифестације вечне људскости и све извиру из Песничког Генија. Ниједна од њих није мање важна од других; ниједна не би могла постојати без других. Реченице које уоквирују фигуру „Лаокоона" на гравири из циклуса рађеног око 1820, изражавају његова најдубља убеђења о овоме и могу се сматрати за његов кредо по питањима сликарства, поезије и религије:

Песник, Сликар, Музичар, Архитекта:
Човек или Жена ко није једно од тих,
није Хришћанин.
Мораш напустити Очеве и Мајке и
Куће и Земље ако они стоје на путу
Уметности.
Молитва је Учење Уметности.
Похвала је Пракса Уметности.
Блиско и све односеће према
Уметности.
Спољна Церемонија је Антихрист.

Вечно Тело Човека је Машта, то је сам Бог, Божанско Тело, Исус: ми смо његови Чланови.
Манифестује се у његовим Уметничким Делима (У Вечности Све је Визија).

Превела са енглеског
Ванда Б. Вуковић

Прве илуминиране књиге

Ентони Блант

□

Стваралаштво Виљема Блејка је, између 1789. и 1798. године, нашло израз у новој дисциплини, бакропису, који је, од сада готово искључиво, користио за илустровање дела других уметника и сопствених дела, што је била новина.[1] Прва година овог периода, 1789, обележена је настанком **Песама Невиности** и **Књиге о Тели**, у којима је Блејк, на комплетан и зрео начин, увео нови метод штампања илуминација.

Истина је да је извршио два прелиминарна покушаја у новој техници у памфлетима под називом **Нема природне религије** и **Све религије јесу једна**, оба вероватно штампана 1788. године[2], али су ови једва нешто више од варијанти књиге са емблемама, познате од XVI века, и популарисане у Енглеској често штампаном збирком песника Кворлса.

У **Песмама** и **Тели**, Блејк доноси нешто сасвим ново и слично процесу настанка књиге. Наравно, у основи није било ничег новог у комбиновању текста и илустрације на једној вешто осмишљеној страни, пошто је овај проблем решен временом од настанка ове уметничке дисциплине, иако би било тешко наћи примере у којима су и текст и илустрација дело једног човека. Блејков метод у постизању жељеног ефекта је, ипак, у основи оригиналан по томе што је он линију и боју спојио као никада пре и што је створио нешто брилијантно попут сликаних страна средњовековних рукописа. У ствари, његов метод може да се дефинише као покушај да се поново дође до ефекта средњовековне стране, али у техници која дозвољава репродуковање.

Техника коју је у ову сврху открио захтева детаљан опис[3]. Блејк је, најпре, на обичној бакарној плочи, прекривеној смоластом превлаком отпорном на киселину, исцртавао линије декоративног цртежа. Кад се плоча потопи у киселину, незаштићени делови бивају изједени, остављајући делове цртежа у превлаци рељефним. Ово је прилично различито од уобичајеног процеса гравирања, односно, ово је преношење технике дрвореза на

бакарну плочу. Предност над гравиром је та да се са матрице може отискивати без великог притиска одговарајуће пресе, али изазива велике техничке тешкоће, јер, у уобичајеном поступку, киселина нагриза линију у бакру заштићеном восном, а у Блејковом процесу, где су танке линије рељефне, оне, током процеса, могу бити готово потпуно уништене. Међутим, ако се уместо обичне, сумпорне, користи азотна киселина, која нагриза мање-више вертикално, опасност се избегава.

Даља тешкоћа настаје са текстом. Ако је исписиван у воску као цртежи, требало га је исписати уназад. Изгледа да је Блејк овај проблем решио тако што би најпре исписао текст у воску на парчету хартије, које је првобитно прекривено гумиарабиком. Онда би загрејану бакарну плочу ставио преко папира и под притиском пренео текст. Када се папир уклони, текст остаје наопако оцртан у воску на плочи, тако да може да буде штампан исто као цртеж[4].

Пошто је плоча нагрижена, наношење боје представља велики проблем. Ако би се боја нанела обичним ваљком, он би неизбежно утонуо у већи део зоне, који би иначе требало да остане чист, тако да би резултат отискивања на овај начин био текст писан црним, уоквирен танком белом линијом, и осталом површином отиска црном. То се избегло бојењем негравиране плоче и преношењем боје са ове на рељефну површину гравиране, без великог притиска. Ово не само да оставља бела поља чистим, већ производи ефекат шара, који је толико карактеристичан за странице штампаних књига[5].

Оваквав отисак је обично рађен у једној боји — црној, модрозеленој или златнобраон — иако је Блејк понекад мењао боју са једног краја плоче на други, што је било могуће извести у овом особеном процесу наношења боје. Отисци се довршавају акварелом, што резултира тиме да, иако су сви мање-више једнаки, сваки бојењем добија индивидуалан карактер. Даље, пошто је Блејк чувао матрице својих књига, и често штампао и бојио отиске много година по гравирању, отисци међусобно могу да се разликују у високом степену. У случају **Песама Невиности,** на пример, рани примерци су једноставно обојени врло светлим тоновима, један танак премаз је био довољан за било коју фигуру или декоративни елеменат[6], док су касније верзије обично третиране богатијим и тамнијим колоритом, који је Блејк последњих година више волео, и оне су изведене у техници коју Блејк у млађим данима није користио, а која изазива ефекат шара.

Отисци **Песама Невиности** веома варирају у карактеру и квалитету, што је аргумент у прилог тези да је цела књига штампана знатно дуго, и да је рад започет пре 1789. године, када је књига датирана. На неким страницама, фигуралне композиције су замишљене као независне од текста, и заузимају читаву њихову површину. Оне су вероватно биле прве штампане. У основи су блиске Блејковим књигама са емблемама из 1788. године; фигуре су врло конвенциоиалне у стилу и мало се разликују од оних које се налазе на илустрацијама савремених уметника, као што је био Стотард. Још једна чињеница иде у прилог поменутој тези, а то је да збирка садржи три песме које се јављају у Блејковој сатири **Острво на Месецу,** која је вероватно настала око 1787. године[7]. Чак и на овим, конвенционалнијим, остварењима постоје типично блејковски детаљи. Фигуре у другој илустрацији песме „Звонки зденац", на пример, осликане су у савременој одећи, али поседују етеричност и таласасту линију, за разлику од дела Блејкових савременика; у „Песми која се смеје" израз је више неокласичан, али је покрет једнако личан; и поворка деце, у облику фриза, у песми „Велики Четвртак" поседује једну невешту строгост, коју нико у Блејково време не би ризиковао. И у свим овим остварењима видимо нежне, кривудаве форме цвећа, лишћа или увојака лозице, које ће постати типичне за Блејкове најбоље илустрације.

У другој групи остварења спој текста и декорације је потпунији. „Пастир" умногоме подсећа на Стотарда, посебно на његове бакрописе за Мармонтела, али фантастичне форме дрвећа и силуете оваца су типични за Блејка; и, овде се сцена насликана на доњој половини странице пружа према горе и почиње да уоквирује текст песме. У неким другим случајевима јединство је постигнуто другачије. У илустрацији Увода, „Свирајући долинама", текст је уоквирен бордуром од преплета граничица које формирају овална поља, што је решење преузето из неких типова средњовековних рукописа ,у којима су низови сцена смештени у поља међусобно повезана мотивом преплета[8].

Савршени спој текста и илустрације је постигнут на три отиска, која су морала бити последња штампана: „Бехар", „Детиња радост" и „Божанска слика". Овде пламене форме биљака и цвећа потпуно уоквирују текст и носе дух песме тако савршено да их није могуће одвојити од стихова. Ту је Блејк најзад створио тип илуминиране странице, за коју се не може наћи паралела, осим најбољих рукописа позног средњег века.

Једнако остварена у потпуном јединству, иако у донекле другачијем склопу, јесте насловна страна **Песама,** на којој је представљена мајка са двоје деце, коју учи да читају, како седе испод дрвета, чије гране се плету око речи наслова. Оно што је овде ново јесу слова употребљена за реч „Песме", која се претварају у облике лишћа, или носе мале фигуре, на начин који ће бити широко коришћен у деветнаестом веку, али који је сигурно био врло редак, а можда и јединствен, у време објављивања **Песама**[9].

Књига о Тели представља исту фазу у развоју Блејка као илустратора. Фигура саме Теле је још увек стотардовска, и, осим у једном случају, текст и илустрација су међусобно врло оштро одвојени. Изузетак је насловница, на којој се речи наслова развијају у лишће и цвеће, као оне у **Песмама,** уоквирене гранама дрвета, скоро кинеског по финоћи, док је доња половина стране испуњена цвећем, као што је оно у „Детињој радости", из ког искачу мајушна створења као из бајки.

Етерична светлост и грациозна лепота форми илустрација **Теле** и **Песама Невиности** су директан одраз расположења песама и стања Блејковог духа у овој фази његовог стварања. Током читавог живота, његова филозофија се заснивала на варијанти веровања, заједничког мистицима, да пре рођења човек живи у савршеном и бесконачном постојању, и да је његов долазак на овај свет нека врста пада са бесконачног на коначно. У младости, међутим, сећања на првобитно стање остају у човеку, док на крају не буду потиснута образовањем и наметањем правила и конвенција. У време настанка **Песама Невиности,** Блејк је још увек био свестан своје директне везе са бесконачним, и живео у имагинацији, у њеном пуном и готово неометаном миру. Његов земаљски живот није био без тешкоћа, и он је био свестан политичких и социјалних проблема који су постојали у свету[10]; али још увек није био огорчен њима и његова вера у њихово решење је била жива. У **Тели** је проблем пада основна тема, и оклевање душе да уђе у материјални свет је описано са извесном меланхолијом; али нагласак је још увек пре на могућностима контакта са бесконачним, него на границама коначног, и тон је релативно оптимистични. Зато је природно што је у овом раном, срећном, периоду свог стварања, Блејк за декорацију својих песама користио таласасте форме пламенова или биљака, и боје које су, иако једноставне, свеже и веселе.

Ова фаза није потрајала, и са почецима француске револуције, Блејкова мисао добија озбиљнији тон. Међутим, револуција је, на свом почетку, била за Блејка симбол ослобођења од старог поретка. Она се борила за уништење тираније и празноверја, и Блејк је био међу онима који су се предано молили да до сличног ослободилачког покрета дође и у Енглеској.

Степен његовог личног познанства са водећим радикалима свог времена, као што су били Гудвин, Холкрафт и Пајн, је преувеличан;[11] али нема сумње да је симпатисао њихове идеје, пошто се оне одржавају у делима која су настала после **Песама Невиности** и **Теле:** у **Француској револуцији** и **Венчању Неба и Пакла.** Прво од ова два нас се овде не тиче директно, пошто је Блејк намеравао да га штампа на уобичајен начин, а не по свом методу, и објави преко књижара Џозефа Џонсона, познатог радикала[12]; али делу је значајно због излагања историје првих година француске револуције, на начин који јасно показује да је Блејк у ово време био убеђени јакобинац. **Венчање Неба и Пакла** је штампано уобичајеним Блејковим процесом и, иако не улази у ред најуспешнијих остварења, садржи Блејкове најузбудљивије и најжешће објаве вере у револуцију. Нигде није изнео са таквим песничким ентузијазмом веру у енергију као средство за ослобођење од окова конвенција, лажног морала и разума — за њега је то већ било негативно знање и антитеза имагинације — и човекову могућност да поново успостави везу са вечношћу и бесконачношћу, које су његова природна домовина, али од којих је одсечен ограничењима овоземаљског света. Неколико изрека Пакла из **Венчања** биће довољно да дâ слику о расположењу дела:

Пут неумерености води у палату мудрости.
Онај који жуди, а не ради, гаји беду.
Затвори су саграђени камењем Закона, бордели камењем Религије.
Бунар сакупља: фонтана разлива.
Тигрови гнева су мудрији од коња поуке.
Као што гусеница полаже јаја на најлепше лишће, тако свештеник проклиње најлепша уживања.
Изобиље је Лепота.
Доста! или Превише.

Дух ових изрека је изражен у контрасту између две илустрације на почетку и на крају последњег поглавља књиге. Прва приказује нагог младића, од кога се гранају зраци светлости, симбол човека у његовом слободном и имагинативном стању; друга показује грубу и готово протесkну фигуру Набуходоносора у његовом лудилу, слику човека на његовом најнижем ступњу деградације, када је допустио да његова машта буде уништена материјализмом и рационалношћу. Касније ће Блејк поново искористити ову фигуру да би од ње начинио једно од својих најупечатљивијих остварења.

Та револуционарна енергија која је централна тема **Венчања** улива живот насловној страни књиге. Форме су још увек криволинијске, као у декорацијама **Песама Невиности** и **Теле,** али се сада оне протежу преко страница са жестином која је у видном контрасту са расположењем и светлошћу ранијих илуминација. Тон је озбиљнији него пре, али поменута илустрација још увек изражава убеђење да ће енергија победити и да ће се човек ослободити[13].

Теме обрађене у **Венчању Неба и Пакла** су садржане у три дела настала током 1793. године. **Визије кћери Албионових** су протест против фрустрација проузрокованих конвенционалним правилима сексуалног морала и напад на саму институцију брака, са становишта да сексуални односи треба да се заснивају на осећањима и импулсима, а не да буду одређивани правилима. **Врата Раја** садрже исти протест у форми емблема и доносе неке доктрине које ће бити од великог значаја за Блејкову мисао: идеја да је обострано опроштење греха једини извор праве среће; и контраст између Христове доктрине љубави у Новом завету и строгог Мојсијевог закона у Старом. **Америка** се бави првим стадијумом револуционарног покрета у који је Блејк тако страсно веровао, али је написана онда када је он већ почео да бива разочаран његовом другом фазом. Ипак, ово дело се разликује од **Француске револуције** по

томе што није само пуко излагање догађаја, већ је делимично писано алегоријама које је Блејк почео да развија, па се тако, Вашингтон и Том Пајн јављају као Јуртона и Орк.

Мале емблеме **Врата Раја** нису од великог значаја, али **Визије** и **Америка** означавају прелаз између енергије **Венчања** и славе каснијих, Књига из Ламбета. Насловна страна **Визија** садржи виталност **Венчања,** па чак и понешто од светла **Теле,** али тон се ускоро мења злокобним фигурама (...) или стравом странице која представља Уртону и Бромиона, окренуте леђима једно другом, и везане ланцима, док Теотормон очајава иза њих, групу која симболише фрустрације изазване брачним везама. У **Америци** је расположење мрачније. При врху једног отиска је представљен орао који само што није прождрао тело једне жене, а при дну, дављеник кога комадају рибе. Ова атмосфера је ублажена местимичном појавом нагог младића, који се јавља и у **Венчању Неба и Пакла,** и љупком представом два детета, која спавају уз великог рундавог овна, испод једног дрвета савијених грана, у готово кинеском маниру, какво се већ појавило на насловној страни **Теле.**

Најлепши ликовни израз овог периода Блејковог стваралаштва се налази у збирци **Песме Искуства,** завршеној 1794. године, али вероватно писаној и штампаној током две-три претходне године. У многим случајевима, теме су паралелне онима у **Песмама Невиности** али у другачијем, мрачнијем, расположењу — „Тигар" уместо „Јагњета", „Болесна ружа" уместо „Бехара", „Детиња туга" уместо „Детиње радости" — а исто се може рећи и за илустрације. Насловна страна **Искуства** сумира Блејково позније расположење, као што то **Невиност** чини за раније. Два леша, старијег мушкарца и жене, на мртвачким колима, чине средишњи мотив, док се око њих крећу две млађе фигуре у жалости. Веселе таласасте форме „Невиности" су уступиле место строгим хоризонталама фигура мртвих, попут обличја на готичком гробу; доња половина стране је испуњена једноставном представом архитектонске позадине. Чак и писмена употребљена за речи наслова одражавају промену расположења: једноставна латинска слова у опреци са фантастичним биљним декорацијама претходних. Контраст између декорације „Болесне руже" и „Детиње радости" је једнако речит. Блејк још увек користи мотиве биљака, али је сада грана руже, наоружана гротескно великим трњем, попут зубаља тестере, угласта и готово груба. Сама ружа која вене се разликује, колико се може замислити, од живог цвета у песми „Детиња радост". Чак и када понавља решење коришћено у претходној књизи, оно добија сасвим другачији карактер. „Ђак", на пример, на десној страни садржи мотив преплета који је Блејк употребио у уводу **Невиности,** али, уместо да складно теку по површини, гране су изломљене, остављајући утисак невезаности, док су првобитне биле углађене и сливене. Ако су најбоља остварења прве збирке илустрације песама са највише ведрог расположења, у познијој су то или оне у песмама са највише горчине, као што је „Отров-дрво", или она свечане ноћи Увода. „Супротна стања људске душе" су у декорацији једнако јасна и експресивна, као и сами текстови песама.

Године 1793. и 1794. су године кризе за Блејка и радикале са којима је био у вези. Септембарски масакри 1792. и погубљење краља и краљице 1793. године, за којим је уследио Терор, учинили су да они, чија је подршка револуцији комбинована са хуманитаризмом, озбиљно промене своје мишљење. Даље, реакција Питове владе на нова кретања у Француској довела је до грубе репресије радикализма у Енглеској и распада покрета. Неки су, као Пајн, побегли у Француску; некима је суђено, и иако је Холкрафт избегао пресуду, многи његови пријатељи су били осуђени на депортацију.

Интелектуалци, чланови странке, нашли су различите излазе из разочарења које су осећали због губитка вере у револуцију, и распада њиховог покрета. Ме-

ри Вуленкрафт се посветила пропаганди против социјалних неправди и борби за женска права, а Гудвин је остатак живота провео у размишљању и стварању анархистичке Утопије.

Блејково решење је умногоме било слично Гудвиновом. Он се одрекао политичке активности и окренуо „душевној борби", тражећи филозофско и религијско решење проблема света, пре него циљајући на моментално побољшање човековог стања на земљи. Своје одрицање од вере у револуционарну активност, најизразитије је исказао у „Сивом калуђеру", написаном неколико година касније:

Ал' залуд Мач и залуд Лук
Што никад рату не скончају пут.
Пустињакова молитва и удовина суза
Свет од страха ослободит' могу саме,

Јер Суза је интелектуална Ствар
И уздах, мач је што носи анђеоски
Краљ.

И горка јена јада
Мученикâ,
Стрела је из луна
Свемоћникâ.

Али, до овога Блејк није дошао одједном, и неколико следећих година ће бити у депресији, из које се делимично повратио после 1800. године, када је открио коначно мистично решење проблема којима је био заокупљен.

Песме које је писао током ових година, а које је назвао Књиге из Ламбета, по свом новом пребивалишту, су најтужније и најмрачније у целом његовом опусу, како у тексту, тако и у илустрацијама. Блејково горко сазнање о светском злу одвело га је до дуалистичког веровања о постојању првобитног принципа зла, ког је назвао Уризен (од грчког ὁρίζειν одредити границу), а који је поистовећен са Јахвеом из Старог завета, супротно Христу из Новог, кога је идентификовао са принципом добра. Ову основну разлику је продубио додајући Уризену-Јахвеу атрибуте разума, строгости и закона, као супротности имагинацији, слободи и љубави према ближњем, које је приписао Христу. Тема Књига из Ламбета је борба између разума и имагинације, и у овој фази стварања, Блејк пре песимистички сагледава исход ове борбе, и радије слика страву човекове ситуације у владајућем рационализму и материјализму, него што разматра могућности поновног откривања слободе помоћу одговарајућег деловања имагинације.

Књиге из Ламбета се разликују од ранијих Блејкових илуминираних радова по томе што у њима илустрације заузимају значајније место. На странама које садрже текст песама, декорација заузима више простора него раније, и свака књига садржи известан број описака без текста. У ствари, могло би се рећи да, док у ранијим књигама Блејк своје идеје изражава текстом, и неке од илустрација које заузимају целу страну оличавају идеје које нису потпуно изражене у самим песмама, иако Књиге из Ламбета садрже нека од Блејкових најмање успешних дела, најбоља од њих, као „Древно доба" из **Европе,** или неке странице из **Уризена,** представљају његову уметност у њеном највећем сјају и много су раскошнији израз његових идеја него високопарне песме.

Најраније од ових дела је вероватно **Европа.** Она садржи два описка по имену „Беда" и „Глад", који су јединствени међу илустрацијама Блејкових Пророчких књига по томе што је уметник насликао ове личности у савременој одећи и окружењу, скоро као да је илустровао приче Мери Вуленкрафт. Али, уопштено говорећи, илустрације у Књигама из Ламбета су мрачне и алузивне, као и саме песме. Змија материјализма, која се јавља у **Венчању Неба и Пакла,** претећи се пружа преко насловнице **Европе.** На једној илустрацији из **Уризена** видимо божанство зла зароњено у воде материјализма, док на другој, Лос, његов противник и отелотворење Песничког Генија, јауче усред пламена у који га је затворио Уризен.

На трећем отиску је приказан ембрион, који је створио Уризен, у облику скелета склупчаног као у материци; утисак страве се протеже кроз сваку страницу ове књиге. Неке су стварно застрашујуће, неке су гротескне, а неке су илустрације у свом претеривању на самој граници комичног, али све носе одређено убеђење, а најбоље су и најдирљивије.

Остале Књиге из Ламбета, **Песма Лоса, Књига Лоса** и **Књига Аханије,** све штампане 1795. године, мало додају ономе што је Блејк постигао у декорисању **Европе** и **Уризена,** а најлепше остварење из овог периода је насловна страна **Европе** — „Древно доба" коју смо већ помињали у једном другом контексту. Она остаје један од Блејкових најимпресивнијих исказа о томе шта је у овом тренутку било његова основна преокупација: схватање о стварању као грешном чину, и ствараоцу, Јахвеу-Уризену, као принципу зла, који присиљава човека да живи ограничен живот разума, супротно од слободног живота имагинације. Шестари које колосална фигура држи усмерене према црној празнини испод себе, за Блејка нису симбол успостављања поретка у хаосу, већ свођење бесконачног на коначно.

Идеје изражене на насловници **Европе** Блејк је разрадио у серији остварења насталих током 1795. године, која је, десет година касније, купио Блејков пријатељ и покровитељ, Томас Батс, и од којих су најзначајнија сада у Галерији Тејт. Ова остварења, размера већих од оних из раних 1790-тих, штампана су у специјалној техници, коју је пронашао уметник, која има везе са његовим методом илуминирања књига, али је у основи варијанта монотипије. Она су отискивана на следећи начин: Блејк би црном бојом нацртао контуре цртежа на комаду дебелог картона, вероватно изводећи и моделације и друге детаље. Ове би, затим, под слабим притиском, пренео на хартију, а онда би обојио цео цртеж на картону и поново га отиснуо поврх постојећег цртежа на хартији. Овако добијен отисак је покривен шарама, као неке од његових штампаних књига, али је њима много богатији. Крајњи резултат је дотеран акварелом, мада он овде игра много мању улогу него у штампаним књигама. Често се наводи, по тумачењу Татама, да су ови отисци рађени уљаном бојом, али када се узме у обзир позната Блејкова одбојност према уљу, ова је тврдња неприхватљива, а оглед је показао да исти ефекти могу да се добију употребом јајне темпере.

Постоје оправдани разлози за претпоставку да је Блејк ове отиске замислио као серију. Сви су били штампани у кратком временском периоду, и у формату и техници су мање-више једнаки. Штавише, све представе се могу довести у везу са Блејковим интерпретацијама ране људске историје, која је изложена у Књигама из Ламбета. Прва у овом низу је „Бог ствара Адама"[14]. Ово је Блејкова верзија стварања човека као грешног чина, и Бог је Јахве-Уризен, попут фигуре на насловној страни **Европе.** Његово „стварање" човека се састоји од свођења његовог живота у бесконачности на ограничен и коначан живот овог света, што је представљено змијом, Блејковим симболом материјализма, обавијеном око Адамове ноге.

Следећа три отиска се баве падом и његовим тренутним последицама. Представа „Сатана ликује над Евом", иако је веома ретка, сама говори за себе, а изгубљени отисак „Бог суди Адаму", који је Блејк поменуо у једном писму[15], бавио се тренутком пред изгон из Раја, који је у европском сликарству много заступљенија тема.

Затим долази још једна веома ретка библијска тема, „Ламех и његове две жене". Прича је, на начин на који је изложена у четвртој глави Постања, готово неразумљива, али чињеница да је Ламех убио човека, што је јасно, евидентно је централна тема Блејковог интересовања, и, као и „Смрт Авељева", која је позније његово остварење у темпери и акварелу, симболише смрт као једну од последица Пада.

Још једна од последица Пада, болест и патња, јесте тема „Лазарове куће", иако се овом приликом Блејк више окренуо Милтону него самој Библији. У једанаестој књизи **Изгубљеног Раја,** Арханђел Михаило показује Адаму последице његовог дела, прво смрт у причи о Каину и Авељу, а онда болест и патњу у славном опису Лазарове куће.

Још један отисак који није узет директно из Библије изгледа обрађује исту тему. То је композиција под називом „Хеката". За њега се обично каже да илуструје или **Макбета** (чин трећи, сцена пета, или чин четврти, сцена прва), или Панов последњи монолог у **Сну летње ноћи,** али се он, у ствари, мало односи на било који од ова два, осим што се у Пановом монологу она помиње као „трострука Хеката", каквом ју је Блејк и представио. Она је окружена злокобним бићима — магарцем, који једе лишће драча, ивица назубљених као у крила слепог миша (који је код Блејка увек симбол зла), совом, и животињом од које се види само глава, али која изгледа као неки огроман гуштер — док јој над главом кружи створење са ђаволским лицем и крилима шишмиша, које још више упозорава. Сама Хеката држи руку на отвореној књизи. У ствари, изгледа да је она приказана као богиња некромантије, чијом се заштитницом сматрала у антици[16]. У овом случају она представља сујеверје, још један аспект доминације Уризена, које је оличено кроз свештенство установљене религије.

Ако је ово тумачење исправно, „Њутн" и „Набукодоносор" би сачињавали неку врсту трилогије са „Хекатом". Њутн је личност коју је Блејк често наводио, заједно са Локом, као представника Уризенове религије разума на земљи. Њутн је приказан како седи на дну мора држећи шестар, што се односи на Уризена, његове представе на насловници **Европе** и у **Уризену,** где је приказан загњурен у воде материјализма. „Набукодоносор" симболише следећи ступањ човекове деградације. „Њутн" приказује човека како напушта имагинацију у корист разума; у „Набукодоносору", разум је нестао и човек се у потпуности потчинио диктату чула[17].

Остварење названо „Милоорђе" је алузивније. Врло прецизно илуструје стихове из **Макбета:**

А милост, ко наго новорођенче
на вихру јурећ', ил' ко херувим
на ваздушном тркачу јашући
невидљивом, дело ће страхотно
у око свако дувати, док сузе
не удаве ветар.*

Ова представа може да се доведе у везу са Енитармоном, фигуром из Блејкове сопствене митологије, која је поистовећена са милосрђем и женским принципом. Енитармон се родила на једном од ступњева дељења јединственог четвороструког човека, које оличава Пад човеков са његове бесконачне егзистенције. Њу је створио Лос, и она је постала његова еманација. Према Блејку, она је доминирала у једној раној фази људске историје, и тако се уклапа у серију која је илуструје.

У „Рути" се Блејк враћа Библији, али се, изгледа, поново бави истом темом. Прича о Рути која одбија да напусти своју свекрву Наоми, док се Орфах враћа Моабу, је очигледно илустрација на тему милосрђа, и, пошто је у причи главна јунакиња жена, то се веома добро уклапа у Блејкову идентификацију милосрђа са женским принципом.

Однос представе „Илије" према целој групи је нешто другачији. За Блејка су старозаветни пророци, као песници старих времена, били отеловљење имагинације, и прича о Илијином одласку на небо у огњеним кочијама је очигледно симбол кочија надахнућа, а пад његове хаљине на Елишу је знак континуитета песничке традиције. Међутим, атмосфера композиције је мрачна и мора се схватити као слика тужног положаја песника у свету којим управља Јахве-Уризен, и друштву у коме владају рестриктивна правила његовог слуге Мојсија. У овом се ос-

тварењу може препознати нада, али је она у сенци трагедије живота песника, што је јасан одраз Блејковог стања у то доба.

Последњи отисак је најмрачнији. У већ поменутом писму, Блејк га назива „Добри и зли Анђели". Он је називан и „Лос", „Енитармон и Орк" (Орк је син Лоса и Енитармоне, и дух револуције), и ово је вероватно исправан назив, па ако је тако, чудно је што га Блејк, пишући Батсу, помиње под поједностављеним насловом. Али, у сваком случају, илустрација представља један од аспеката човекове трагедије под старим божанским законима. Слепа мушка фигура, на левој страни, која излеће из пламена, али са оковом на једној нози, сигурно у извесном смислу симболише енергију и имагинацију ограничене разумом. Овде је развијена груба представа из **Венчања Неба и Пакла,** чије је значење и тамо, на жалост, непознато.

Ова серија отисака се мора сматрати највеличанственијим изразом идеја које је Блејк изложио у Књигама из Ламбета. Они су много импресивнији од било које илустрације самих књига, јер поседују величину и једноставност које је Блејк једва постигао на површинама мањих размера — један изузетак је насловница **Европе** — и јасноћу цртежа која је ретка на претходним остварењима. Ови отисци своју снагу делимично дугују једноставној композиционој схеми: хоризонталама које се понављају у представама „Милосрђе" и „Сатана ликује над Евом", полукругу сунца иза представе Бога у композицији „Бог ствара Адама", квадрату огњених кочија у „Илији", или симетрији фигуре Смрти у „Лазаревој кући". Монотонија и празнина, које би могле да се појаве употребом овако једноставних средстава, избегнуте су богатством текстуре, коју је Блејк постигао специјалном техником и вештим распоредом детаља унутар композиције. Резултат је спој јачине и контроле, ретке у Блејковом делу, и може се, са чисто уметничке тачке гледишта, установити да су ово његове најуспешније композиције.

У ово време је Блејк начинио и серију малих отисака велике лепоте, данас у Британском музеју, који су произведени комбиновањем метода који су коришћени за штампање књига и монотипијског процеса отискивања великих формата. Ове мале графике су отиснуте са матрица Књига из Ламбета, али садрже само илустрације, без текста. Такође се од одговарајућих отисака у књигама разликују по томе што су матрице бојене као и велики отисци, тако да је богата и „шарена" текстура добијена преко целе површине, а не само у контурама, као што је случај са самим књигама. Резултат је ефекат лепоте драгуља која се више не може наћи у књигама; и странице **Теле,** на пример, започињу употребу боје сасвим новог интензитета. Обојени отисак „Радостан дан" је начињен истим процесом, али његово расположење и његова оптимистичка тема наговештавају да је настао касније, вероватно после 1800. године, када је Блејк почео да се опоравља од потиштености периода Ламбета.

Током 1790-тих се Блејково сликарство фундаментално мењало. У првој половини деценије, његово најбоље дело се садржало од илустрација страница његових књига. Као што је већ речено, оне све више добијају на значају, док у, познијим, Књигама из Ламбета, често заузимају целу страну, искључујући текст. У серији отисака у боји из 1795. године, иде корак даље, и по први пут добија низ композиција које се не односе ни на један текст, али које континуирано излажу филозофски проблем. Од сада, па надаље, Блејк ће све чешће користити овај метод, иако су отисци у боји из 1795. године у извесном погледу једнаки. Остале серије цртежа, слика, акварела или графика увек илуструју одређено дело — Библију или песме које је Блејк волео; али за дела из 1795. године изгледа да је користио различите изворе — Библију, Милтона, Шекспира, и енглеску истори-

ју — који су сви били прилагодљиви одређеном филозофском проблему који га је тренутно окупирао.

Превела са енглеског
Ангелина Милосављевић

Напомене

[1] Током ових година није насликао ниједан значајнији акварел, а низ остварења насталих 1795. године у комбинованој техници је, у основи, варијанта једног типа штампе.

[2] Тачни датуми настанка ових публикација нису познати. Мора да су штампане пре, много успелијих, „Песама", али после 1787. године, јер је Блејк рекао да му је овај метод „рељефног бакрописања" открио његов мртви брат Роберт, који му се јавио у сну. Блејкове изјаве ове врсте су понекад биле маштовите, али се, у овом случају мора нагласити да је до открића дошао после братовљеве смрти, 1787. године.

[3] Тачан метод није био познат док С. В. Хајтер, Хуан Миро и Рутвен Тод нису извршили неколике експерименте којима су добили исте ефекте као Блејк. Ове огледе је забележио Хајтер у књизи **New Ways of Gravure,** London 1949, p. 85 ff, и Тод у **Print Collector's Quarterly,** XXIX, 1948, 25 ff.

[4] У ствари, текст је, без сумње, био штампан први, јер би, у супротном, притисак могао да оштети декорацију.

[5] Само један фрагмент једне Блејкове матрице је сачуван (у колекцији Лесинг Розенвалд), и он показује да му је задавало доста муке да изглача површину матрице коју је изложио дејству киселине, а која је, у ствари, глатка и равна као негравирана плоча. Ово је смањивало могућност да се штампарска боја ухвати на ивицама ових површина.

[6] У примерку илустрације „Бехара" који се чува у Розенвалд-колекцији, Блејк је користио само једну нијансу зелене, готово једнаку оној која се може наћи у неким француским рукописима (e. g. Lectionary of St. Martial of the tenth century in the Bibliotheque Nationale, MS Lat. 5901).

[7] „Мали изгубљени дечак", „Дадиљина песма" и „Велики Четвртак". Четврта, „Песма која се смеје", илустрована у истом маниру, пронађена је прва записана на једној од празних страна **Песничких Цртица** и због тога је, вероватно, такође једна од раних песама.

[8] Најближа паралела се може наћи у „Лози Јесејевој" у енглеском рукопису из тринаестог века у Музеју сер Џона Соана.

[9] Често су га користили илустратори у периоду романтизма, као Грандвил и Доре, и касније, Кејт Гринавеј и цртачи листа Панч.

[10] Дејвид Ердман је у свом тексту »Blake: Prophet against Empire«, показао да је у својим раним делима Блејк изразио више политичке свести него што се претпостављало.

[11] Ердман је, у наведеном тексту, то подробније изложио (Ibid. pp. 139—47).

[12] У ствари, ова књига се никад није појавила, и позната је само из пробног отиска.

[13] Постоји сумња око тачног датума **Венчања.** На једном отиску, страна број три је датована у 1790. годину, а и друге указују на овај датум; али неки су аутори склони да ову годину узму пре као почетак, него завршетак, рада (види: Keynes, **Blake's Illuminated Books,** p. 35), и да је дело углавном завршено око 1793. године. Ја сâм тешко верујем да је тако. Али, у то време, Блејкова вера у француску револуцију је била веома уздрмана, и у три књиге штампане те године, његова интересовања су, изгледа, била сасвим другачија. У главном, поверовaћу да је **Венчање** могло да буде завршено 1791. године, отприлике у време **Француске револуције,** која му је, у извесном смислу паралела, излажући догађаје савремене револуције, која ће, Блејк се још увек надао, остварити принципе изнете у **Венчању.**

[14] Обично је називана „Елохим ствара Адама", али је једном приликом, када је поменуо, Блејк назвао једноставније: „Бог ствара Адама".

[15] **Lettera of William Blake,** издање Keynes, стр. 150.

[16] Блејкови ставови о магији и чуду су изложени у једној од његових маргиналних белешки у **Апологији** бискупа Вотсона, написаној 1798, три године после настанка „Хекате", и могуће је да у „Хекати" он напада оно што је сматрао погрешном концепцијом чуда, коју је изложио Вотсон и „свештеници", као „пресудан чин силе божје над неверником", идеју супротну Христовом исказу чуда као нечега што је засновано на вери.

[17] „Небукоднонсор" је очигледно замишљен као прави пандан „Њутну", и ова паралела се протеже и на декор. Позадину „Набуходоносора" није лако одгонетнути, али у **Венчању Неба и Пакла,** он је приказан наспрам три дебла, која вероватно симболизују вегетативни свет, а испреплетене форме иза Краља на великом отиску могу да представљају лишће, које би, у том случају, носило исту символику.

* В. Шекспир, **Макбет,** прев. др Светислав Стефановић, Београд 1939, стр. 21.

■

„Четири Зоа“ или „Видови постојања“

Харолд Блум

□

> „Свега је неколико врхунских песника својевољно одабрало да лепоту сопствених замисли понуди у свој својој голој истини и величанствености, и неизвесно је да ли би икаква смеса одеће, навика, или било чега сличног и била неопходна не би ли ту планетарну музику прилагодила ушима смртника.“
>
> Шели, **Одбрана поезије**

Нејасност Блејкових најзначајнијих поема, која је нестрпљиве читаоце нагонила да их назову промашајима, је заправо неприступачност саме лепоте Блејкове замисли у свој њеној голој истини и величанствености. Фрај, Блејков тумач који му је по духу најближи, тврди да су ове поеме „нејасне“ јер „их је било тешко учинити једноставнијима“.

Гесло **Четири Зоа,** преузето из посланице Ефесцима, унапред одређује атмосферу читавог дела: „Јер наш рат није с крвљу и с тјелом, него с поглаварима и властима, и с управитељима, таме овога свијета, с духовима пакости испод неба“.

Зое, Четири Моћника који постоје у сваком Човеку, постају управитељи таме овога света, и њихова их деградација чини духовима пакости испод неба, јер су, некада, уједињени чинили „Космичко Рајско Братство“. Поема се бави разлозима њиховог пада, свеколиким начинима на које тренутно ратују, и могућностима да поново поприме људски облик.

Први и највећи проблем са којим нас поема **Четири Зоа** суочава је у томе што није завршена, нити је само једна поема, већ су то најмање две испреплетане поеме мноштвом каснијих додатака и рукописних исправки. Ми чак нисмо у стању ни да са сигурношћу одредимо време настанка тих верзија, и једино што можемо напоменути је да је Блејк започео рад 1795, да би коначно одустао 1804. Тада је, пред саму смрт, предао рукопис свом ученику, сликару Линелу, очито у нади да ће ипак бити сачуван, тако да не можемо тврдити да је желео да поема ишчезне. Епски део прве верзије је назван **Валадор, Суђење Праоцу и његова Смрт — Деветоноћни сан.** Текст за који се претпоставља да је текст **Вале,** и који је објављен на основу рукописа Х. М. Марголута, се данас може читати и проучавати у виду који је готово приближан првобитном. Неопходно је да овде бар опишемо другу верзију, такозвану **Четири Зоа** са поднасловом **Искушења љубави и љубоморе за смрти и суђења Албиону, првом од људи.** Иако ју је много теже пратити, поема **Четири Зоа** је неупоредиво богатија по садржају од донекле уздржанијег **Милтона,** или **Јерусалима** који делује готово заједљиво. Највероватније је да се наш однос према Блејковим поемама, пошто се све више читају и све чешће проучавају, временом своди на већ традиционални однос према Дантеу — омладина се опредељује за **Пакао,** они средовечни за **Чистилиште,** док људи познијих година радије одабирају **Рај.** Запањујућа **Четири Зоа,** са својом **Ноћи деветом,** делом званим **Нека буде Страшни суд,** пасажом који је у стању да засени свакога, је, заправо, најживотнија и најплодоноснија Блејкова поема. У њој као да полако бледе сећања на **Милтона** или **Јерусалим.** Она, бар што се реторике тиче, сажима напетост „истрошених звезда што личе на угасле светиљке“ и своди је на стање ненаметљиве видовитости у којем су „сви Људски Облици препознатљиви, а то су и облици Дрвећа, Метала, Земље и Камена“. Поема заправо тежи свеобухватности, облику постојања у коме не бисмо ни на тренутак могли заборавити „да све што је божанско у грудима човечијим почива“.

Прича о паду, бар у оквиру оне Блејкове верзије која делује разумљивије не почиње Уризеном, већ „Тармасом, Прародитељском силом на заласку“ и оплакивањем њеног потомства. Тармас је, будући део онога што јесте Вечност, заправо представљао Јединство, он је истовремено био и склад који рађа спрега између љубави, интелекта и маште, и људско биће. Јединствени, искључиво људски осећај за укус и додир који најбоље долази до изражаја на нивоу чулности, је такође под покровитељством тог Тармаса. Поре-

кло речи „Тармас“ нас доводи у недоумицу, јер би нас покушај да име било ког од Блејкових створова објаснимо само на основу етимологије сасвим сигурно одвео на странпутицу. Имена ликова су произвољна, за разлику од њихових улога и особина. Блејк је укинуо имена као што су Венера или Аполон, да она у нама не би изазивала погрешне асоцијације, и свака наша етимолошка строгост му само може нанети штету.

Тармас је нераскидива веза између могућег и стварног, оно што човек жели, и до чега може доћи. Пре него што нестане свих жеља, свака жеља може бити остварена помоћу Тармаса. Пошто је Албион, као први човек, за Блејка био „Отелотворена Машта“, Тармас би морао бити оно што Валас Стивенс назива „ликом са извесном делотворном маштом“. Уризен је био танани производ те маште. Уртона, који је у време пада постао Лос, је био покретачки дух који удахњује облик, а Лувах, који постаје Орк, страст која пуку жељу претвара у вештину и моћ обликовања. А када је људско тежило божанском, а наш свет настајао, Тармас је морао уступнути први, и тај његов пад је описан у **Првој Ноћи** поеме **Четири Зоа.**

Пад Тармаса је у самом чину одвајања од његовог спољног, женског вида — Ениона, који постаје мајка земља света у настајању. Она нас донекле подсећа на застрашујућу Земљу, мајку Прометеја из Шелијеве лирске драме. Поема почиње дијалогом Тармаса и Енион, потресном расправом пуном неспоразума. Недужност је изгубљена јер је Тармас био прва личност Беулаха, у коме су Зоа чамили обнављајући снаге, иако кроз њега никада није прострујао дашак живота. Као део потомства који је успео да се отме, Тармас је изгубио свог Беулаха, и зато му прети опасност да постане сенка или видљив, али само у свом пастирском, људоком обличју. Он представља Атлантик за Енионину морем опасану британску земљу, и Блејк нас поново подсећа на легенду о уништењу Атлантиде, и великом потопу који ју је збрисао са лица земље. Тармас је на известан начин био и Телина река Адона, живљени Адонисови Вртови. Када други **Зоа** измакне јединству Албиона, Тармас бесни све док се не претвори у плиму која преплављује првобитну земљу, стварајући на тај начин ову коју ми данас познајемо.

Подељена Енион у оба своја вида нуди за Тармасом на начин сваке жене, она у њему „открива грех и нема јој повратка“. Он, међутим, оплакујући их обоје, одбија поновно сједињење, бар под њеним хладним и самоисправним условима:

> **З**ашто хоћеш да Испиташ свако мало
> влакно моје душе,
> Распростирући их на Сунцу као
> стабљике лана да се суше?
> Детиња Радост је дивна, али њена
> анатомија
> Ужасна, Грозна и Кобна: у њој ћеш
> наћи само
> Смрт, Очај и Вечито задубљену
> Меланхолију.
>
> Полудећеш од ужаса ако Истражујеш
> тако
> Сваки тренутак мојих тајних часова.
> Да, ја знам
> Да сам грешан, и да су моје
> Еманације постале блуднице.
> Већ сам растројен од њихових дела,
> и ако их будем гледао
> Још, Очај ће донети самоубиство
> мојој души.
> О Енион! ти си сама корен који
> израста у паклу,
> А тако небески дивна да ме одвучеш
> у Уништење.

Енион поприма чулно видљиви облик у коме ће проћи кроз фазу „Судбинског Круга“, која за њу значи коначан раскид са Тармасом. Кћери Беулаха, које су, у ствари, Блејкове Музе, одбијају да буду престрављене хаосом у који се преобратила њихова божанска природа:

> Кругу Судбине довршеном, дадоше
> Простор,

И назваше га Простор Улро, и
премишљаху над њим у бризи и
љубави.
Оне рекоше: „Утвара је у сваком
човеку нездрава и
Наказна. Спуштајући се кроз три
неба у бесу и ватри,
Дочекујемо је својим песмама и
љубазним умиљавањем и дајемо јој
Облик вегетације. Али ова Утвара
Тармаса
Је Вечна Смрт. Шта да радимо?
О Боже, милост и помоћ!"
Тако рекоше оне и затворише Врата
језина дрхтећи од страха.

То што су језици помешани, а Дар говора одузет, служи да спречи продор природног у Беулах, и да ограничи моћ маште која извире из људског путеног искуства. Енион сада постаје „право чудо, Природа, полу-жена, полу-утвара". Из њене везе са побеснелом утваром Тармаса рађају се кукавни потомци из **Песама Искуства,** за које сада постаје јасно да се зову Лос и Енитармон, време и простор, спутана машта и потчињени облик. Они, међутим, убрзо постају свирепи, одричу се мајке и лутају кроз свет Искустава који им само задаје бол.

Блејк се за то време враћа догађајима који су проузроковали уништење Тармаса. Он више не сматра да је за човеков пад крив једино Уризен, него и Улах, тако да су код њега, наизглед неспојиви разум и енергија, подједнако склони себичним заверама против живота који би се живео пуним чулима. Лувах, попут Фаетона, успева да досегне до сунчаних кочија које припадају Уризену, принцу Светла. Тада пожуда, чак ни код Блејка, није више у стању да збаци разум а да при том не изазове несрећу, и то што Лувах окреће леђа месецу у корист сунца заправо и јесте срозавање Албиона на ниво самоисправности која Проистиче из поноса осећајне природе. Једном речју, све је пука глорификација порива срца на рачун осталих постојећих људских склоности.

Уртона се, као једини преостали Зоа, и даље не одваја од свог наковња, он израђује оруђа којим би се небо дало преорати као стара ораница, оног тренутка када се први пут осете последице неслоге међу Вечнима. Док траје осека на пољу маште, Уртона, који би требало да друге подучава домишљатости, доживљава душевни слом, и његов потомак Енитармон то користи да пребегне код заштитнички настројеног Тармаса. Бранећи по први пут оно што сматра својим поседом „Енион је (у јарости љубоморе убија) и сакрива је у недра". Одрекавши се улоге Утваре, Уртона се своди на Енион, из чијег ће се облика у свет спустити проповеднички и поетски настројено начело звано Лос.

Албионов потомак је Јерусалим. Блејк је говорио да сам није познавао ниједно хришћанство до онога које је „слобода и тела и духа што се баве божанском вештином Маштања", и Јерусалим је, за њега, баш та „**слобода**" која постоји у сваком човеку просветљеном Унутрашњом Светлошћу протестантске традиције. **Прва Ноћ** се завршава помрачењем те Светлости, јер је Јерусалим потонуо у бесконачност, а човек се стрмоглавио у хаос.

У **Другој Ноћи** се Блејк усредсређује на пад Лувахa, и на Валу, као његовог потомка. Чим је стекла преимућство у односу на Албиона, она прераста у пријемчиву лепоту свега што је природно. Лутајућа деца Искуства, Лос и Енитармон, за које сада већ знамо да су само посвојчад Тармаса и Енион, понављају легенду о паду Луваха у својој песми. Сложеност овог дела поеме је по правилу промицала незапажено. Док песмом подсећају на туђи пад, Енитармон и Лос само распирују ватру сопствених љубавних и љубоморних искушења и њихова свадбена песма одише страхом од личне запретене страсти и мирисом неслоге Вечних. Њихове патње су последица Уртониног страха од подвојености и његових сумњи из **Прве ноћи** поеме.

Лос и Енитармон све више муче једно друго и њихов однос прераста у вапај за

Уризеном, који доиста и силази као бог на земљу и нуди им, пошто су посвађани, власт над царством осећања и право да суде Луваху и Вали. Прихвативши то, они губе и последње што су од Недужности наследили — губе дар да одбију да суде и да им буде суђено. Њихова упечатљива свадбена песма је оптужба упућена свету емоција, сегменту живота који они окривљују за Пад, припремивши се на тај начин за „брак" узајамне зависти и љубоморе, уризенски споразум чија је судбина да проузрокује окрутности и роди варке које ће уздрмати Вечност. Док се на једној страни прославља ово ужасавајуће сједињење, Енион лута хаосом, вапијући над тријумфом пале моралности, коме је и сама допринела. У том је тренутку она заправо Земља из уводних песама **Песама Искуства.**

Зачувши глас ојађене мајке Земље, на смрт болесни Албион устаје са „Самртничке постеље", и позива Уризена да преузме власт, не би ли у хаосу завео иоле реда. Изгледа да је то део из кога се развила песма **Вала.**

Уризен постаје „Велики господар Рада", створитељ који ће око Албионове Велике Стене саградити испразну Шкољку Свакодневице. Док Уризен припрема мерне инструменте и ограде, поема се окреће паду Луваха кога је Вала сада гурнула у Ватру невоље. Албион је, у лику Уризена, већ укротио хаос и осећања, тако да је човек препуштен уризенској религији, са свом њеном мржњом и гушењем путене љубави међу људима. Таква врста љубави је потом предмет осуде, склоност која са собом доноси патњу, и она, без обзира на удео наследног елемента, постаје изолована, подсмеху подложна вештина која нужно прибегава лукавствима. Следећи Валин пример Енитармон пева хвалоспев нетелесној љубави, и он одише пуном победом женске воље:

Радост жене је Смрт њеног највољенијег
Који умире за њену Љубав
У мукама ватрене љубоморе и болима обожавања:
Ноћ Љубавника носи моју песму,
И девет Сфера се радују под мојом моћном влашћу.

Друга Ноћ се завршава најбољим примером библијског утицаја на Блејкове стихове — Енионином јадиковком. Ову песму треба сагледати у оквиру Енионине судбине — сви Зоа су сада изгубили своје потомке, сви су одвојени од њих, али је Енионина изолација најдужа. Док размишља о тренутним пропустима Вале и Енитармон, и запомаже зарад сопствене незавидне судбине Енион успева да наведе Уризенову жену Аханију да коначно схвати да су обоје свргнути. Енитармон је лик сличан Еви, она ће прерасти у Небеску Краљицу нетелесне љубави. Вала је лепота појавне природе која, што прича више одмиче, постаје све варљивија. Сама Енион је Деметра која непрекидно лута, док је Аханија централна личност Блејковог мита. Као и у **Књизи о Аханији,** Уризенов потомак је чиста интелектуална жудња, која себи мора дати одушка на путени начин, јер је, уосталом, и свет срушен. Аханија, понаособ, бива „вољени ентузијаст, млади Фенси" из Колинсове **Оде личности песника,** особа која мора учествовати у сваком стваралачком чину, ове док се ти чинови готово не претворе у плодове јаловости.

Блејк по први пут у **Четири Зоа** заиста сам проговара у Енионинoj јадиковци:

Која је цена Искуства? Да ли га људи купују за песму,
Или мудрост за плес на улици? Не! купује се по цени
Свега што човек има — његове куће, жене, деце.
Мудрост се продаје на пустој пијаци где нико не купује,
И на опустошеном пољу где сељак оре за хлеб узалудно.

И Фрај примећује да је рефрен Енионине песме такав да може водити је-

дино у лудило или апокалипсу, јер је она читава болни вапај за изгубљеном недужношћу, вапај који се надовезује на идеју о људском задовољству заснованом на својевољном превиђању туђих патњи. Енион прво сама „гаси бледе светиљке, да баци његове мреже на јутро", да би потом оптужила Тармаса за грех. Она тек тада схвата да је своју самоисправност морала да плати искуством, али се, срећом, већ одавно одрекла мудрости за рачун сопственог опстанка. И сам Блејк нас у страсно писаној пропратној песми подсећа на то каква је судбина пророка. Мудрост се жање где је не сеју, а продаје се кад купаца нема:

Лако је ликовати на летњем сунцу
И у берби, и певати на колима пуним
жита.
Лако је говорити о стрпљењу
жалоснима,
Учити законима разборитости
бескућне луталице,
Слушати крик гладног гаврана у
зимско доба,
Кад је црвена крв испуњена вином
и јагњећом мождином.

Лако је смејати се бесној непогоди;
Слушати зими завијање пса пред
вратима, рику вола у кланици;
Видети бога у сваком ветру и
благослов у свакој бури;
Чути звуке љубави у олуји и грмљавини што уништава кућу
непријатеља нашег,
Радовати се мразу што му покрива
поље, и болести што му
односи децу,
Док нам маслине и вино левају и
смеју се око наших врата,
и наша деца носе воће и цвеће

Тада се патња и бол потпуно забораве,
и роб који меље у млину,
И заробљеник у ланцима, и сиромах
у затвору, и војник на пољу,
Када смрсканих костију јечи међу
срећнијим мртвим.

Лако је радовати се у шаторима
благостања —
Тако бих могао певати и тако се
радовати; али са мном није тако.

Визија недужности постоји само захваљујући незнању, а уживање у самоисправности само захваљујући благостању Јова, који још није ни окусио искушења. Енионино упозорење које је пренуло Аханију заправо наговештава Уризеново слепило из **Треће Ноћи** у којој ће пад Уризена и Аханије довести до поновне појаве Тармаса — до другог потопа. У трећој ноћи преовлађују представе светла и таме, као што бисмо то могли и очекивати у књизи о Уризену. Краљ Светла посматра будућност „помрачујући тренутне радости". Он мотри Луваха који је васкрсао у обличју побуњеника Орка, тог пророчки обдареног дечака, сина мрачног океана у који се Тармас у међувремену претворио. У осветничкој јарости која је уследила Уризен проклиње страсни облик људског живљења, захтевајући Орkову „насилну и мрачну" смрт, што даље од Лосових очију, јер њега створитељ још увек није сасвим одгојио као супту супротност свему забрањеном. Аханија приговара сад већ сатанском Уризену:

О, Принче! Вечни те је поставио за
вођу своје војске.
Остави сву будућност њему; поврати
своја поља Светлости.
Зашто си слушао глас Луваха тог
ужасног јутра,
И дао бесмртне коње светлости у
његове превртљиве руке,
Што сада више нису покорне твојој
вољи? Присиљен си
Да искујеш узде од гвожђа и тучи,
да сарадиш гвоздене јасле,
Да их нахраниш опојношћу из
винских преса Луваха,
Све док Божанска визија и
Остварење сасвим не нестану.

Они зову твоје лавове у поља крви;
они истерују твоје тигрове
Из судница, све док ови кавези твоју
мудрост не окруже,
Златни и дивни, али О како другачији
од оних слатких поља блаженства
Где је слобода била правда, и вечно
знање било милост!

Приговор је проузроковао њен прогон, јер ју је Уризен доживео као другу Валу, која и њему проричe да ће делити Лувахову судбину палих.

Он је зграби за косу
И баци са ледених степеница,
замрзнутих око његовог трона,
Говорећи: „Јеси ли и ти постала као
Вала? Тако те изгоним!
Да ли ће женско нехатно блаженство,
самоповлађивање малансалости,
Пасивна лења успаваност, огромна
ноћ и тама Смрти,
Уздићи себе и наметнути своје законе
активној мушкој врлини?“

У том тренутку је од Уризена јачи још једино његов страх од предаје. Ако се неком ускрати жудња и право да жуди, он остаје само сопствена сенка, и таква утвара мора и сама пасти. Уризен се руши, а са њим и његов свет наметнутог разума и реда. Дошао је Нојев потоп, са Тармасом као инстинктивним принципом неремећеног хаоса у коме је и он сам некада био дух сједињитељ. Васкрснувши из Уризеновог Дима, Тармас се уздиже над престрављеним Океаном:

Вичући: „Бес у мојим удовима!
уништење у мојој сржи и костима!
Моја лобања искидана у влакна, моје
очи у морске мекушце што
Плутају на плими, лутају правећи
мехуриће;
Изговарајући моје тужбалице и
стварајући мала чудовишта
Што седе ругајући се на облуцима
ношеним плимом
У свим мојим рекама и на осушеним
шкољкама које су рибе
Сасвим напустиле! О лудо! лудо! да
изгубим своје најслађе блаженство!
Где си ти, Енион? ах! сувише близу
знању, сувише далеко,
А ипак сувише близу! Пао, шаљем те
у далеку таму,
Онолико колико моја снага може да те
баци: лутај тамо, и смеј се и играј
Међу смрзнутим стрелама; оне ће
раздирати твоје нежно тело.
Буди далеко од Тармаса! не прилази
сувише близу мом снажном бесу!
Вришти, и склони се, и смеј се
Тармасу, мила лепото летња,
Док те зима не растргне у комаде, као
што си ти растргла мене!“

Питамо се да ли би глас хаоса иначе и могао звучити уверљивије? Као и увек у његовим еповима, Блејкова реторика на задивљујући начин одговара свакој личности у свим околностима. Тармас је једва у стању да у речи претопи своје водене чежње, као што би тешко и могао одвојити своју жудњу за Енион, од своје жеље да је осветољубиво казни. Пале инстинкте збуњује то што је Тармасова љубљена насилно приморана да се поколеба на звук његовог гласа који одзвања, јечи и нетрагом нестаје над океаном простора и времена.

На врхунцу **Треће ноћи** почиње очајни дијалог неспоразума и безнађа. Ослепела Енион коју су сустигле године може једино да се баци у ледене таласе ужаса, и она, зачувши Тармасове наизменичне клетве и призивања, вене и умире у хладним валима безнађа. Радња и поетска слика су се, као што је то често случај у Блејковим еповима, у овом тренутку слиле у једно. Једино што Енион жели је „да буде сићушна капљица“ негде у близини свог вољеног „Ужаса“, и зато се топи у сузама пре него што изусти своју молитву. Тармас се, међутим, прекасно пренуо из свирепог беса, да би се могао свести на нешто што би бар подсећало на њу. Постоје олујни облак бременит сузама, надајући се да ће јој се такав моћи придружити. Али је она „већ ишчезла из његовог воденог погле-

да", и њено место луталице по самом рубу непостојања преузима Аханија.

Четврта Ноћ је ноћ ужасног потопа, јер очајни Тармас и даље трага за својим изгубљеним „обрисом неузвраћене жудње". Лувах и Уризен, који су проузроковали Тармасов пад, бивају лишени моћи. Утвара Тармаса инстинктивно покушава да се, по први пут, одрекне беса. Она нарећује Лосу да „поново начини Космос под његовом понизном влашћу", али да то овај пут буде „космос Смрти и Трулења". Лос доспева у исту ситуацију у којој је био у **Књизи о Уризену,** он не само да мора исклесати људски облик из хаоса, он је приморан да утврди **Границу Несагледивог** (Сатана) и **Границу Оствуривог** (Адам), преко које човек и космос не могу прећи и пасти. Песник визионар би, уколико би преузео ову незахвалну улогу, морао бити судбински предодређен да из посматрача прерасте у судеоника. **Пета Ноћ** почиње застрашујућим преображавајућим плесом разарања, будући да се стваралачка машта прелила преко границе оствуривог. У том чину је, по Блејку, суштина човековог пада:

Заражен, Луд, играо је на својим
  планинама високим и тамним
  као небо
Сада обликован у једну чврсту масу,
  његово лице Окамењује:
Из његових уста клетве, а из очију
  искре уништења.
Крај наковња хладног играо је са
  чекићем Уртоне
Ужасног. Бледа, Енитармон, распрострта по суморној земљи,
Осети како јој се бесмртни удови
  леде, укрућени, бледи,
  несавитљиви.
Његова стопала се скупљају венући
  из дубине, скупљајући се и
  венући;
И Енитармон се скупила, сва њихова
  влакна венући доле;
Као биљке, увенуле на зими, лишће
  и стабла и корење које труне,

Растапају се у ваздух, док семе
  донесено бесним ветром
Почива на далеком Планинском врху.

Пета ноћ понавља причу о рођењу и обуздавању Орка из **Књиге о Уризену,** само што је сада постало јасно да је спутано Уризеново чедо звано „Умствени путник", заправо поновно рођени Лувах, једна из низа реинкарвација које ће достићи свој врхунац рођењем Исуса. У **Шестој Ноћи** Уризен почиње да сеје помрчину, као што је то већ чинио у осмом поглављу **Књиге о Уризену,** које се Блејк у овом делу поеме држи. То полако води стварању Опне Религије. Негде пред крај **Шесте Ноћи,** још увек велом непрозирности заклоњени Уризен, наједном зачује јаук спутаног Орка, и када је већ готово спреман да се сажали на њега, среће Тармаса и грозну сподобу звану Утвара Уртоне:

и баш испред његове стазе,
Корачајући преко уске долине,
  Сенка Уртоне,
Утвара Огромна, појави се, њена су
  стопала и ноге, прекривене
  крљуштима од гвожђа,
Газиле су тврду стену, очекујући
  непознатог луталицу
Кога је видео да лута у његовом
  доњем свету још издалека,
И посматрао његово брзо приближавање. Сабрана, мрачна,
  Утвара стаде.
Крај њега се Тармас заустави и поче
  љуто да пркоси,
Говорећи са Утваром која се радовала
  по Долини.
Око његових слабина појас је пламтео
  разнобојним ватрама;
У његовој руци чворновата тојага са
  чворовима као намрштене планине,
Пустиња међу Звездама, уништавајући их хладним гребенима.
Црне гвоздене крљушти штите
  ужасно лице; гвоздене бодље
  уместо

Косе расту са његове округле
лобање; његове пламтеће очи
Горе као две пећи.

Суочен са двоструким заштитницима заточене људске животне моћи, он полако одступа и повлачи се у своју опну, која се лагано помера утирући му пут. Тармас и Утвара Уртоне беже, јер су на то приморани, и њихово бекство и силазак Уризена у Орнове Пећине нас уводе у **Седму Ноћ,** за коју не смемо заборавити да је, у ствари, друга верзија **Седме Ноћи.** Изгледа да је Блејк 1799. или 1800. одбацио прву верзију **Седме Ноћи,** у корист друге верзије која је суштински преиначила поему. Марголут, као један од утицајнијих критичара, ову измену доживљава као последицу промене Блејкових схватања, и чак је назива „превратом" у правцу новог начина „прихватања хришћанства". Пошто Марголут своју књигу завршава тврдњом да је „Блејк имао много сличности са светим Павлом", очито је да је његово врло субјективно схватање овог „преврата" добрим делом у служби личног система вредности. Шта год да је Блејк био, сигурно је да је до краја живота сматрао да је „само енергија живот, и да она потиче из тела", што је у потпуној супротности са дуализмом светог Павла. У **Седмој Ноћи Четири Зоа** провејава дух кризе, на коју је можда утицала Блејкова лична криза. Ердман тврди да су у рукопис **Четири Зоа** чврсто уграђене две стварне кризе. Прва је Амијенски мир (први проглашен у јесен 1801), а друга је обновљени француско-енглески рат из пролећа 1803. То може бити и тачно, али изгледа нам да Утвара Уртоне која нас доводи у недоумицу ипак има више везе са проблемима поетске инкарнације, него са тадашњим ратним стањем, иако је оно, без икакве сумње, пружило основу за Блејкове историјске алегорије.

Уколико би неко **Четири Зоа** сматрао фројдовском алегоријом, сигурно би му се чинило да је Уризен нека врста суперега, Тармас ид, Лувах и Орк оно што се из њега рађа као либидо, али би четврти Зоа, Лос чак и тада тешко могао бити его. Његов мрачни брат, ужасна утвара Уртоне је неупоредиво ближи улози особе која се суочава са спољашњом стварношћу и на њу реагује балансирајући између преовлађуујућих назора и инстинктивних порива. На крају, Блејк је, као и спекулативни психолог Мајстор Екхарт, веровао да „си оно што желиш да будеш", и он Лоса, онаквог каквим га сам замишља, као горућег-творца, своди на стваралачку поетску вољу. Уризену су сместа супротстављени его и ид, Утвара и Тармас, они стреме Мрежи Религије, тако да су спутане енергије либида постале доступне утицају суперега. Лос не учествује у овој сцени, која је по духу детерминистичка као неоспорни чин картографије психе.

Уризен објављује да се из самилости спустио да види Орка, али плаховити младић и поред тога одбија све његове понуде. Док Уризен седи натриљујући Орка, око њега израста Дрво Мистерије. Орк је, будући да и даље пружа отпор, на силу увучен у круг Мистерије, како би и даље остао надохват онога што је дотад само посматрао. Уризен наједном схвата да је грозно биће са којим је суочен његов брат Лувах, који се јавио у новом лику. Сећа се како је са њим ковао заверу. Презревши Уризеново светло, Орк самог себе преобража у горући пламен, и разјарено „почиње да се претвара у змијско тело". Коначно се, претворен у змију, обмотао око Дрвета Мистерије, и такав почео да представља стадијум у коме се природа предаје мистерији и Уризеновој религији.

Остатак измењене верзије **Седме Ноћи** се бави Лосовом кризом визионарске воље. Под Дрветом Мистерије су Лос и Енитармон, о којима није било речи још од **Пете Ноћи** и обуздавања Орка. Енитармон у сенци дрвета ослобађа Мистерију поседничке женске воље, и тако постаје Енитармонина Сенка коју Фрај назива „омеђеним простором" материјалног света. Тада јој се утвара Уртоне указује у

облику „времена које истиче" управљајући егом, и грли је иако му је потпуно јасно да његов сат већ откуцава:

Ти знаш да је Утвара у Сваком
Човеку нездрава, сурова,
Изопачена; да сам ја тако грабљива
прождрљива пожуда, што
непрестано
Жуди и прождире: али моје Очи су
увек на теби, О мила
Обмано, и једино за тобом могу
жудети. Не као
Утваре Мртвих, јер ја сам као
Утвара Живих.
Јер док ови ужаси, постављени оно
капије Вечног живота,
Не буду отерани и поништени,
никада нећемо поново проћи
кроз њу.

Он је присваја знајући да је „привлачна варка", и гаји наде да ће му то, као чин поседништва, помоћи да се докопа вечности. Мртво време и мртви простор су, међутим, једино у стању да створе „лутајућу страву", и его повише природе рађа лик жене-сенке, у којој ћемо у **Осмој Ноћи** препознати Валу. Родитељи ове смеше Мистерије и Варки су се зближили на начин који је још злосрећнији од онога који је проузроковао Албионов пад. Човек, присвојивши Валу као Лувахововог потомка, само утире пут сопственом паду. Једино што је ново у овој вези, је из ње поново рођени Уризен који на концу кује заверу са Лувахом не би ли се осветио Човеку. Мрачна збивања која ће се управо одиграти имају и своје неочекиване последице. Лувахова и Уризенова завера доводи до распада Уртоне, а тај се распад претвара у пад Тармаса. Лувах и Уризен се следећи Тармаса, стрмоглављују у понор, јер пад једног бога повлачи за собом опште одумирање. Подељени видови Уртоне су такође део палог Тармаса, и тиме се читава прича готово завршава.

У **Седмој Ноћи** све материјално и негативно достиже врхунац рођењем Жене-Сенке — змије на дрвету повише нове Женскости која је крајњи производ људске енергије и жудње, а њоме се окончава и Орков круг. Мада, у међувремену, једно друго Сједињавање, води право на пут апокалипсе, јер се его и воља, сат који откуцава и нестварно време, опростивши све једно другом, поново спајају:

Лос загрли Утвару, прво као брата,
Онда као другог Себе, задивљен,
очовечујући и у сузама.

Енитармон се, преставши да се двоуми, поново посвећује здруживању Лоса и Утваре на заједничком задатку стварања. Лос успева да у речи преточи резултат тога напора:

Јаку жељу
Осећам да сачиним утеловљене
ликове у којима мртви
Могу живети пре нас у нашим
палатама и нашим вртовима рада,
Које, сада отворене у Средишту,
видимо како се шире,
Да створе свет жртвовања браће и
синова и кћери
Да утеше Орка у његовим страшним
патњама. Гле, моје ватре
блистају поново,
Пред мојим лицем што се са
радошћу диже као у стара
времена.

Палате које се помињу су палате Града Уметности, Новог Јерусалима који Блејк назива Голгонуза, што је очито анаграм Нове Голготе, чија је улога да надомести Распеће. Средиште није у стању да све обујми, и оно, оголивши овај свет, оставља простора за строгост Вечности, да га не би морало препустити Бестежинском Улроу, у коме се ствари распадају за вијеки вијеков. Нови чин стварања који ће предстојећем Васкрснућу дати облик и тело, је замишљен више као уточиште за Орка, отелотворену жудњу којој као да истиче рок мукотрпног трајања.

Седма Ноћ је текстуално знатно нејаснија него што би се то на основу мог

тумачења дало закључити, али је зато остатак поеме недвосмислено читљив. **Осма Ноћ** сећа на позитивна и негативна збивања која су свет одвела на руб апокалипсе. Оно мало што је од Вечности преостало заседа и доноси одлуку да на себе узме облик једног Јединог Човека, Исусов облик. Лос је већ обележио границу до које може ићи Адамова остварена путеност, тако да се тиме неминовно мора зауставити пад. Граница непојмљивог елемента, **Несагледивости,** је утврђена и названа Сопство, Сатана или Оптуживач. Албион, пошто је у јадном стању, почиње лагано да се буди на свом камену. Између Лоса и Енитармон долази до споречкања око утвара овога света, а разлог је различита визија и „слатка окрутна варка жене-сенке". Исус силази преобучен у Луваха, што га чини последњим мирујућим богом Орновог круга који ће бити распет. Богови тога круга ће немилосрдно заратити међусобно, а Лос ће непрестано покушавати да их зауставити градећи свој Град трајно замишљених облика. Вала трага за поновно рођеним Лувахом, као што би Венера трагала за Адонисом, али се њене жеље утапају у кобну Опну религије, природе која није у стању ни да спасе себе ни да буде спасена од стране обновљеног Човечанства.

Напор Лоса и Енитармон је уродио плодом, и на сцену поново ступа Албионов потомак Јерусалим, „Град, а сада и жена" која за собом вуче лик изгубљене Недужности, Божанско Јагње. Јагње ће доживети двоструку судбину Исуса и Прометеја, јер ће у последњем чину жртвовања једне природне религије, бити распето на Дрвету Мистерије, и приковано за стену материје. Појавом Исуса почиње завршни Орков круг, који се, на ироничан начин, окончава Христовим успињањем уз мртво дрво на коме ће бити обожаван као Јехова, иако ће проузроковати заблуду која ће доћи до изражаја у Новом Вавилону, а која је за Блејка била синоним за деизам његовог времена:

Јер је Бог то ставио у њихова срца
да испуни сву своју вољу.
Пепео Мистерије поче да оживљава;
назваше га Деизам
И Природна Религија; као некада,
тако сада изнова поче
Вавилон поново у Детињству, Назван
Природна Религија.

Блејкова мржња према деизму је временом изгубила на снази. Ако деизам схватимо само као одбацивање натприродне моћи откривења, или као преувеличавање значаја једног индиферентног и повученог божанства, онда ћемо зацело сматрати да је Блејк њиме био опседнут. За Блејка је деизам био све оно што у његовом свету онемогућава људскост, да би потом себе оправдавало позивајући се на разум, природу, или моралност. Тешко да бисмо нашу културу данас могли назвати деистичном, али оно због чега је Блејк жестоко негодовао траје и данас, мада под другим именом.

Структура **Четири Зоа** је изневерила Блејкова очекивања, али не зато што нам премало објашњава, него зато што нам објашњава толико тога да готово прераста у детерминизам. Она се може издавати за хронику генезе ужаса, али је сама прерасла у машинерију апокалипсе, а не облик људске обнове. **Девета Ноћ** је ноћ Страшног Суда, и она је, по својој јединственој снази, жестини и целовитости, заправо засебна поема. Уколико је читамо као последње певање **Четири Зоа,** морамо јој посветити посебну пажњу. Ми можемо схватити куда она води, али је право чудо открити отнуда потиче. Њена је дијалектика емотивне природе, и није умишљена, иако је Блејково извођење заправо тријумф имагинације. Лос, ужаснуто одреаговавши на смрт Јагњета, чини оно што не бисмо очекивали од њега, већ од ослобођеног Орна — устремљује се и напада звездано Уризеново небо:

његова десна рука, гранајући се у
влакнастој снази,
Дохвати Сунце; Његова лева рука као
мрачни корен покри Месец

И сруши их, ломећи небеса попреко
од бескраја до бескраја,
Тада падоше ватре Вечности, са гласним иреским
Звуком Бучне Трубе која грми од неба
до неба,
Моћни звук разговетни: „Пробудите
се ви мртви и дођите
На Суд, са четири стране света!
Пробудите се и Одлазите!"
Увијајући се као свици Огромне књиге
Неба и Земље,
Са грмећом буком и ужасним
потресима, љуљајући се тамо-амо,
Небеса се уздрмаше и Земља се
помери са свог места,
Темељи Вечних брда се открише.

Откривење разоткрива стварност, али ће прво оно нестварно разарајућим чином нестати:

Дрво Мистерије нестаде у
прождирућем пламену.
Много крви истече куљајући у дивљим
вртлозима
Кроз бране Неба. Врата су пробијена;
доле куљају
Црне бујице на Земљу; крв тече доле
непрестано.
Краљеви у својим палатама леже
утопљени; пастири, њихова
стада, њихови шатори,
Котрљају се низ планине у црним
бујицама. Градови, Села,
Високи торњеви и Куле, поплављени
у црном потопу; једни преко других
Пливају лешеви Људи и Животиња
ношени тамо-амо на таласима
Запенушале крви под црним
непресушним Небом, док сви
Тирани Мистерије не буду уништени и
ниједан не остане на Земљи.

Албион, погнувши главу пред Космосом који све прождире, оплакује „рат међу својим поданицима", али се његов плач разликује од плача светог Павла. Он се обраћа Уризену опомињући га да је време „одвратне обмане" уризенске религије давна прошлост. Уризен необјашњивим напором сопствене воље поново постаје људско биће:

Сад Иди, о мрачна будућности!
Избацићу те из ових
Небеса мог мозга, и нећу више
гледати у будућност.
Ја избацујем будућност, и окрећем
леђа тој пустоши.
Коју сам направио: јер гле, будућност
је ово сада.

Утисак који овај део поеме оставља је производ **Књиге о Уризену,** и то бар у оној мери у којој је потркрепљен поемом **Четири Зоа.** Уризенов пад је од самог почетка био заснован на његовом одбијању да сагледа „будућност у садашњости", у безвремености слободног опредељења за, а не против маште. Пошто је на тренутак враћен у живот, он се уздиже на небо у лику блиставог младића, да би му се накнадно тамо придружила и Аханија. Нама се чини да је она, зарад сопствене радости, премрла, и да поново спава чекајући дах последњег пролећа које би је могло пробудити. Прво улазимо у први круг орања и сетве, коју ће обавити Уризен, посејавши по последњи пут семе живота. Орк је сагорео у ватри осуде, Лувах и Вала се враћају тамо где и спадају, и владавина онога што Лоренс назива „луна глава путености" је окончана:

Врати се, О Љубави, у миру
На место своје, место семена, не у
мозгу или срцу.
Ако се Богови удружују против
Човека, Успостављајући своју
власт над
Људским обликом Божанским,
Збачени са свог високог
Положаја
У Вечним небесима Људске Маште,
сахрањени доле
У мрачном Забораву у непрестаном
болу вековима
У непријатељству и рату најпре
ослабљени; тада у суровом
покајању

Они морају повратити свој сјај, и
своје поремећене делатности
Поново уредити, док не поврате
људски лик,
Учествујући у блаженству Човека,
слушајући његову Вољу,
Слуге бескрајном и Вечном Људског
облика.

Ови стихови понављају тему епа. Лувах и Вала, Тармас и Енион се поново рађају у Беулаху, и то уз пратњу најусхићеније од Блејкових химни посвећених недужности: химни која је усплахирена, снажна, живописна, у оквиру књижевности сасвим јединствена пројекција раја.

Последња жетва почиње Уризеновим пропуштањем народа кроз решето, и „истресањем звезда из њихових опни". Тармас развејава зрневље, све док Лувах не почне застрашујуће, али неминовно млевење којим се сви плодови мрве. Уртона се јавља као убогаљени небески ковач традиције, који се „опоравља" од пада, али је сада већ у стању да се ослони на Тармаса. Двојица прворођених Зоа, којима је као машти и интуицији враћена власт отета од стране њихове сабраће, пуне „небеске вагоне" и одвозе „вино векова праћено свечаном песмом и радошћу". Врхунац је пролазак кроз ватру која их није ни окрзнула:

Како то да смо прошли кроз ватре,
а ипак нисмо уништени?
Како то да су се све ствари
промениле, баш као у старо време?

Поема је и даље и маштовита и лепа, ли нам се чини да Блејк у њу све мање мање верује. Страшни Суд, који је он ећ више него осећао, није био ни прибижно толико драматичан, нити је био ојава спољашње природе. Он је најкасније 1804. одлучио да никада не заврши **етири Зоа,** и да се у својој визији окене борби која се одвијала унутар њега амог. Страшни Суд се, као што је коначо схватио, зачиње унутар сваког чоека понаособ, и не одвија се негде опоа, у космосу.

Кадгод ма који Појединац Одбаци
Заблуду и Пригрли Истину,
Њему пресуђује последњи Суд.

Његов сажети еп о **Милтону** говори о песнику који је индивидуалац и пророк, о појединцу који одбацује Заблуду Вечности, и спушта се на земљу да би пригрлио Истину, пролазећи на тај начин кроз Страшни Суд унутар себе самог. Када се Милтон и Блејк на тренутак сроде, и Блејк излази на Страшни Суд, и тиме чини корак на апокалипси која је, из присиле као и из потребе, названа маштом ослобођеном неминовности природног страха.

Са енглеског превела
Александра Грубор
Стихове превеле:
Татијана Дракулић и Гордана Илић

■

Виљем Блејк одбацује просвећеност

Џин Х. Хагструм

☐

Виљем Блејк, први енглески романтичар, рођен је 1757, године за коју је Емануел Сведенборг тврдио да је време Судњег дана. Мада сам Блејк никад није био у стању да ову чињеницу сматра чистом подударношћу, његов тумач је више заинтересован за запажање да је у години његовог рођења неокласицистичка култура још увек цветала. Шест месеци после Блејковог рођења, Џонсон је почео да објављује **Идлер**-а, тај привлачни споменик духовитом здравом разуму, а две године доцније написао је **Расела**с, велико отелотворење моралног песимизма и филозофске мудрости.

Блејка никада не смемо сматрати културним сирочетом, које је своје дане проживело у усамљеном гневу, непријатељско према друштву у коме је одгајено. Био је дубоко укључен чак и у оно што је одбацивао. Човек који је водио најжешћи, најдужи и најуспешнији напад (икад учињен) против неокласицистичког и просвећеног поретка... увек је показивао ознаке свог порекла у епоси Џонсона. У налету младалачке дрскости, подругљиво је приказао како Велики Чам* трепће и намигује као слепи миш на дневном светлу[1] али његова критика Чосера јасно показује утицај схватања др Џонсона у начелним питањима. Мада је сматрао Рејнолдса за најамног сликара, ипак је свесрдно прихватио Председников напад на помодно питореско — „Тако каже сер Џошуа, тако кажем и ја!"[2] и сматрао да је највише неопростива чињеница код академичара што се Блејковим јунацима дивио из погрешних разлога. Блејков уметнички пантеон је у ствари сличнији него различнији од званичног неокласицистичког стила — укус оличен, рецимо, у Француској академији. И једни и други стављали су Рафаела и високу ренесансу на врх или близу њега. Обоје су претпостављали линију боји, Рим и Фиренцу Венецији, Италију Холандији. Блејк, нека врста киселог и љутитог Дифреноа, сматрао је Рембранта творцем мрља и мазарија, називао Јан Стена гњаватором и презио се „венецијанског и фламанског блата".[3]

Овакве сличности између Блејка и културе коју је нападао нису биле искључиво случајне. Оне су знаци да је оно што је одбацивао у једном од најмоћнијих напора његове уобразиље у суштини било захватило најдубља скровишта његовог бића.

I. Блејков напад на неокласичну психологију и естетику (до 1788)

Блејк је поставио темеље свог напада на просвећеност као врло млад човек — давно пре него што су се његови први радови из композитне уметности појавили 1788. Најранији и најочигледнији импулс за овај напад потекао је из Блејковог прихватања литерарне школе Вартона, такозваних преромантичних писаца енглеског осамнаестог века. Блејкова јувенилија показује преромантичну љубав према готском хорору, поетској меланхолији, облику балада и елизабетској песми. Аутор **Песничких Цртица** био је очигледно импресиониран медиевализмом Чатертона, ритмовима Макферсона и звучностима Јанговог слободног стиха. Од Томсана Блејк је научио вештину природне персонификације, а од Колинса уметност алегоричне персонификације; Грејов **Бард** свакако је рано постао један од најмоћнијих утицаја на млађег песника — дело које је доцније означавао као узор интелектуалне визије коме треба да тежи и сестринска уметност сликарства.[4]

Енглеским преромантичарима Блејк је остао веран до смрти. Као старац признавао је да су му ближи Макферсон и Чатертон него Вордсворт и Бајрон, мада му је дуги живот омогућио да упозна њихова младалачка дела.[5] Утицај Томсона, Јанга и њихових сабораца био је врло рано сједињен са ексцентричним али снажним утицајем Фузелија, недавно дошлог из Цириха, као и Брајтингера и Бодмера чији су напади на Просвећеност били инспирисани истим песницима који су почетно надахнули Блејка. Колинс и Грej,

* Great Cham од Литературе — надимак који је Смолет дао др Џонсону. — Прим. прев.

Томсон и Јанг довели су Блејка у додир са гигантима енглеске литературе — Шекспиром и Спенсером, које је он најпре подржавао а доцније илустровао, и изнад свега с Милтоном, чији је литерарни узор био најснажнији од свих на које је Блејк наишао.

Међутим, ма колико био значајан, овај преромантични утицај сам по себи не може да објасни ни интензитет ни садржину Блејковог одбацивања неокласичне културе. Као Фузели и Блејк је морао увидети да је преромантизам сувише слаб и конвенционалан, сувише извештачен и недовољан да послужи као суштинска храна. Преромантизам је био у првом реду литерарне и естетске природе, док је Блејкова визија била психолошка, етичка и религијска. Сами преромантичари никада не би могли да објасне зашто је Блејк с презиром окренуо леђа романтичном хеленизму и сматрао да је романтични натурализам сатанска пошаст која слаби и најзад уништава живот имагинације.

Блејков најранији напад на неокласицистички поредак, начињен крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година, превазилази преромантични облик у коме је садржан. Једна бледа колинсовска алегорија која не успева потпуно да образује редослед спенсеровских персонификација са почетном „А онда је родила бледу жељу“ задаје удар неокласицистичкој етици и психологији. Говорник, присташа Грејове врсте Меланхолије напада Част (друштвени углед, претпоставља се, Поуповог Талестриса), Мржњу и Опањкавање (сатире и новинске полемике како Свифта тако и улице Груб*) и Политику (бејконовска етика која је доминирала књижевним часописима, кафанама и школама). Међутим, најистакнутија акција—готово неприметна у беснилу персонификације — је када деца снидају с трона Оца Разума, чија дугачка брада и тиранске навике сасвим сигурно засенчују Уризена. Млади Блејк је тако антиципирао самог себе и несумњиво предсказао један од централних чинова свога револуционарног и пророчког мита. У **Вратима Раја** из 1793, на плочи која као мото носи јадиковку Давида над Авесаломом, „Сине мој! Сине мој!“, младић стоји спремајући се да копље окићено перјем зарије у очеве груди. У Блејковој митологији значење је да црвени Орк промене смера да нападне Уризена — револуционарна младост намерава да уништи Остарело Незнање. На шеснаестој плочи **Милтона** херојски песник у климантичкој акцији докопава се часног и онемоћалог тиранина ослоњеног на таблице легалистичке религије и збацује га с његовог каменог седишта док младићи и девојке за време ове сцене играју и певају.

Прецизније исказан, мада није више битан за Блејкову мисао, је психолошки напад на емпирички рационализам који је Блејк неуморно чинио у афоризмима који представљају његова прва дела гравиране уметности (1788).[6] Двадесет пет приближно сићушних гравура, од којих свака садржи једну пословицу и оскудан али прикладан линеарни цртеж, сви или нападају сензационистичку психологију или славе ослобађајућу уобразиљу и тако установљују најфундаменталније и најнепомирљивије поларности Блејкове мисли — између „Поетског или Пророчког карактера“ и „Филозофског и Експерименталног“. Немојмо сумњати у озбиљност и дубину напада младог Блејка. Хјум је написао: „Мада се чини да наша мисао поседује неограничену слободу, увидећемо... да је реалност сведена у врло уске оквире и да сва креативна моћ духа не иде даље од способности да сједињује, транспонује, повећава или умањује материјале које нам пружају чула и искуство.“[7] Блејк пише: „Човекова перцепција није ограничена органима чула; он схвата више него што чула (ма колико оштра) могу да открију.“ Лок је рекао: „Све те сублимне мисли које... досежу високо до неба, имају свој темељ и исходиште овде; у свом оном великом домашају где дух лута... оне не превазилазе ни за трун оне идеје које су чула или рефлексија понудили нашој контемплацији.“[8]

* Улица Груб у Лондону некада је била настањена мање познатим књижевницима, публицистима и новинарима, па одатле термин „литература Груб улице“ означава минорна књижевна дела. — Прим. прев.

Блејк је рекао: „Жеље и перцепције онога што није подучено ничим другим већ органима чула, мора бити ограничено на објекте чула. Да није Поетског или Пророчког карактера Филозофско и Експериментално били би убрзо racio ових ствари и стајали непомично, неспособни да учине било што друго изузев да понављају исто тупо кружење."

Пре навршене тридесете године Блејк је већ препознао да је његов главни непријатељ она мисаона школа која је придобила најдубљу лојалност како енглеског тако и континенталног осамнаестог столећа — оно што је Давид Малет назвао „бејконовско наслеђе",[9] а Волтер крстио „нова филозофија". Доцније ће Блејк образовати несвето тројство Бејкона, Њутна и Лока, али би се сада рекло да је његов главни ниткови Лок, кога помиње само једном, али који је, више него ико други, створио пакао „чисте природе", инферно бића „затворених у телесне жеље."[10] Блејк је био одлучан да раскине Локов епистемолошки ланац који повезује чула с природом, дух са чулима, идеју с духом. Како је Блејк рекао, наука (познавање спољњег света) и интелект (уобразиља која једина сачињава истинског човека) су апсолутно растављени и подвојени. Знање нас не може подучити како да мислимо исто као што нас ни мисао не може подучити како и што да волимо.[11]

У овојој „менталној борби" Блејк јуриша на генерале а само се поиграва с поручницима. Он се понекад обори на Драјдена, Поупа, Честерфилда и Џонсона — у погрдном стиху, увредљивој пародији или у љутитом узвику („Мрзим оскудне осмехе; волим смех").[12] Блејков главни плен су филозофски творци поретка просвећености — његови психолози, научници и мислиоци. Нападајући дух Лока он показује истински инстинкт насртања на жилу куцавицу, јер се Локова психологија увукла у дела готово сваког неокласицистичког писца. У **Причи о бурету** Свифт је с горком иронијом назвао памћење „гробом" ствари а изгледа да је славио уобразиљу као „материцу ствари" — чији „вештачки медији, лажне светлости, изобличени углови, политура и шљокице" доприносе „срећи и уживању смртника". Блејково доживотно нападање на живот поричуће Кћери памћења, мада никад не именујући Свифта, изругује се његовом изругивању. Јер Блејк није, у ствари, гледао сећање као гробницу нити уобразиљу као узаврелу, креативну материцу, из које би потекле све вредности које ће нас спасти. Само достојан презира „плагијатор" ради на основу сећања — плашљиви сликар тричавих мрља, најамник поретка. Истински уметник поседује „највећи од свих благослова, снажну уобразиљу" — способност у којој су сједињени религија, психологија, филозофија, етика и уметност.[13]

II. **Револуција: Декада деведесетих година**

Лоша култура проистиче из лоше мисли. Ако су лондонске улице и лондонска река „загађени" и ако свако лице носи „знаке слабости, знаке јада", онда је то само зато што су окови „духом искowани" — због тога што су људи оно што су мислиоци од њих начинили. Страшни суд је потискивање лоше мисли добром мишљу, лоше уметности добром уметношћу; а припрема се састоји у менталној борби у којој је суза интелектуална ствар.

Блејк је рано карактерисао филозофију „демонстрације Чулима" као „Светску Мудрост".[14] Оваква мудрост није била само светска; била је службена, у оквиру поретка, намењена да изазове дубоке уметничке, политичке и друштвене последице. Култура вођена пасивном психологијом у којој се верује да дух аутоматски прихвата податке из природе а затим их пропушта као воду кроз млин пет чула, тешко ће створити визионаре, свеце или револуционаре. Друштво које верује, мање или више званично, да дух његових уметника не може ништа више него да меша и изнова комбинује природне феномене, оно је које не истражује да ли

„Човек има Таленат и Геније, већ да ли је Пасиван и Учтив и Частан Магарац послушан Мишљењима Племства у области Уметности и Наука."[15] Оваква култура је неспособна да ствара величину а такође трагично неспособна да саму себе ствара способном. Јер инертна психологија води до инертних личности и до млаке уметности. Лок је везао Енглезе за мртву природу и утамничио их у пећини њихових материјалних тела.

Чак снажније од осуђивања Лока — у сваном случају директније и отвореније у исказу — било је Блејково осуђивање Бејкона, чија је филозофија, тврдио је у 1808, „упропастила Енглеску". Блејк, као револуционар, био је дубоко посвећен задатку да поправи упропашћено стање Енглеске, па стога не изненађује што је крајем револуционарне декаде, две године или нешто пре него што се повукао у Фелфам на мору и неких осам година после **Венчања Неба и Пакла** и **Француске Револуције,** Блејк написао своје анотације уз Бејконове **Есеје.** Песникова осуда проистиче из дубоке мржње. Бејкон је био најамни писац, крив због „презира вредног Слугерањства и Лудости", Пилат који се супротставио Христу, нитков, лажов, фалсификатор вредности, ружно отелотворење своје сопствене ружне промишљене етике, човек који суштински није био заинтересован за корисне вештине, већ само за себе. „Његов Посао и Преданост били су да постане Лорд Канцелар".

Блејков бес против Човека Уздржане Веселости и његово бројно потомство — елегантни версификатор Хејли или „гузећи Исус" званичне цркве, на пример — нису били само личне и моралне природе. Била је уплетена и интелекутална индигнација. Блејк је рано у животу прочитао **Напредовање Знања** па би се сложио с Волтером и већином других мислилаца из доба разума да је Бејкон био отац емпиричке филозофије. Легалистички, натуралистички и утилитарни Бејкон ушао је у Блејков револуционарни мит као уризеничка сила која мора бити уништена, исто као што га је доцније представљао у хришћанским еповима као сатанску фигуру која мора бити истопљена у апокалиптичним ватрама пре него што би могла бити искупљена у Новом Јерусалиму. „Бејкон назива Интелектуалне Вештине Немужевним, Поезија, Сликарство и Музика су по његовом мишљењу Некорисни, а тако су и за Краљеве и Ратове па ће их на Крају Уништити." Смисао није поуздан, али се чини да Блејк жели да каже не да ће краљеви уништити уметност, већ да ће уметност уништити краљеве. Људи уобразиље, као Блејк и Пејн, изапнаће краљеве и њихове бејконовске најамнике из њихових јазбина и спалити им и корење и гране а ради искупљења човечанства. Револуција ће уништити „Филозофију Пет Чула" коју је Уризен испоручио у руке Лока и Њутна.

Бејкон се појављује само индиректно у Блејковом револуционарном миту. Међутим, Њутн је, бар једном, dramatis persona. Када, у револуционарном пророчанству **Европа** (XIII, 1—9), црвени Орк револуције зграби „Трубу Страшног суда" али не успева да дуне у њу — чин који се мора односити на фрустрацију револуционарне енергије у Француској — „моћни Дух. . . звани Њутн" довграбио је трубу и силовито дунуо. Тада је миријаде анђела већ спремних за тријумф попадало као жуто лишће на земљу, тражећи у урлању и нарицањима своје гробове. Њутнов поступак је контрареволуционаран. Устаљени поредак задобио је привремену победу.

За револуционарног Блејка сви анђели били су „контрареволуционарне слуге", па је било неизбежно да у својој инверзији неокласицистичних вредности Блејк преобрази божанског Њутна из енглеске песме и приче у свог невредног „сер Исака", још једног уризеничког тлачитеља људског ума и духа. „Уметност је Дрво Живота", а Њутн није био уметник. „Наука је Дрво Смрти", а Њутн је био, према Волтеру, највећи научни ум који је човечанство икад створило.[16]

Џемс Томсон славио је Њутна што је „раскрилио сву блиставу хаљину дана",

пружајући опчињеном оку песника „раскошни след сродних боја" и „бескрајни извор лепоте, увек цветајуће, увек нове".[17] Међутим, Блејк третира Њутнове боје с дубоком иронијом:

Да је Бог у Бојама Њутн показује,
А да је ђаво Црни Обрис сви знамо.[18]

Блејк, љубитељ линије и оспоравитељ боје, очигледно је на страни ђавола.

Волтер је рекао да је Декарт био „највећи геометричар свог времена" али да „геометрија оставља дух тамо где га је и нашла".[19] Блејк је изнео још озбиљнију оптужбу против Њутна, чије су флуксије (односно диференцијални рачун) ослабиле ауторитет линије у уметности и помогле да се разори људска индивидуалност. Њутнова геометрија делила је линију — бескрајно, до непостојања — растварајући је у мрље и тачке које су волели кјароскуро колористи и тоналисти, а које је Блејк презирао.[20] За Блејка сукоб између уметника линије, као што су Дирер и Рафаел, и колориста и тоналиста, као што су били Венецијанци и његови помодни савременици, није био само сукоб стилова. Кјароскуро је називао „пакленом машином" коришћеном у рукама „венецијанских и фламанских Демона"[21] за уништавање истинске уметности и људске индивидуалности. Пошто Њутнови Енглези воле „Недефинисано" у уметности и одбацују жилаву, обавезујућу линију која ствара истински уметнички карактер, то су и сами постали конвенционални, конформистички, питоми и тупи — а „све се Меша Једно с Другим. Свакако да је то срећно стање Слоге, али се ја с њим не Слажем."[22]

У свом првом делу композитне уметности, стереотипованим гравирама из 1788, већ помињаним, Блејк је исписао две сентенције које могу да послуже као епиграф читаве његове филозофије: „Онај ко види Бескрај у свему види Бога. Онај ко види само Разум види само себе." Прву сентенцију Блејк је увек изнова илустровао — као кад његов Аполон, Лос, скаче у Сунце, или његов Песник одокаче од Земље, или његов Уздигнути Човек подиже палу и поробљену жену са земље да је понесе навише у Нови Јерусалим. Другу сентенцију („Онај ко види само Разум, види само себе") Блејк је такође често приказивао у цртежу и речи — али никад толико уверљиво као у две гравуре које обухватају њутновске вредности. Блејк илуструје једну фразу из **Ноћних Мисли** Едварда Јанга — „Ви трагајући, ви Њутновски Анђели!" — женском фигуром која клечи на поду и зури у троугао који је нацртала геометријским компасом... У чувенијем делу, колор гравури у Тејт галерији названој „Њутн", научник седи на стени у некој врсти каменитог и пустог пејзажа који је Блејк на другом месту дефинисао као „Јалова Пустиња Лока и Њутна".[23] Мада у извесном погледу личи на блејковског јунака, млади, плави, коврчави наги младић не тежи навише, већ је повио леђа у геометријској кривуљи, приноси циркле пергаменту на тлу да би створио полукруг у троуглу и зури у геометријски ratio који је створио и такође, ако је Блејково пуно значење овде дозвољено, у себе. „Онај који види само Ratio, види само себе."

III. Блејков напад на деизам: Период великих епова

Негде пре почињања своја два велика епа, **Милтон** и **Јерусалим**, Блејк је померио тежиште своје филозофије. Не уништавајући њен интегритет, променио је њене пропорције. Од револуционара жељног да напујда тигрове беса на декадентно друштво, Блејк је постао неортодоксни, недогматски хришћанин, посвећен опраштању грехова, закону љубави и путевима мира. Претворио је Сатану од здравог, енергичног демона, способног да допринесе нашем спасењу, у младића пакосног зла. Јехова престаје да буде Тиранин Старог завета и постаје опраштајући отац. Револуционисти Америке и Француске замењени су као водичи и

ментори квијетистичким мистицима: Мадам Гујон, чије су **Opuscules spirituels** објављене у револуционарном Паризу у 1790; Фенелон (али не као аутор популарног **Телемака,** већ као ученик и пријатељ Мадам Гујон и аутор **Максима о Свецима);** Џемс Хервеј, чије је **Медитације међу гробовима** епитомизовао у једном од својих највећих дела хришћанске уметности; и Весли и Вајтфилд који су, са једноставним средњовековним монахом, постали представници слободног, неинституционализованог хришћанства. Блејкове нове лојалности можда нису интелектуално узбудљиве — па чак ни достојне поштовања — али оне ипак не показују „крајњу индискриминацију" коју је пронашао г. Шорер.[24] Блејк се вратио свом најранијем себи — Невиности, једноставној љубави према јагњету, према природи натопљеној духом Христа и према смиреној екстази пастирског живота.

Блејкова толстојевска филозофија није никад сентиментална ни млитава. Мада је љубав прогутала насиље, револуционарна енергија и сексуални нагон остају активни, па напади на остарело зло и институционализовану репресију трају несмањеном жестином. Лок, Њутн и Бејкон настављају да буду тријада зла — нападани неумитно из странице у страницу његових главних пророчанстава. Психологија чула која је само успела да изгладни чула; математички облик који је лишавајући живот његове бујности изобличио и његов облик; општи естетски закон који слаби индивидуалност и уништава Блејкове „мале" — сићушни али свети живот природе — све ове спарушене филозофије остају предмет Блејковог ускомешаног беса.

Своме пантеону зла Блејк је сада придодао Волтера и Русоа, енглески деизам и сумњу, као и грчке и римске класике. Рим је сада симбол рата, Грчка симбол заглупљујуће математичке форме. Песник-сликар, који је био опчињен класичним уметницима (његови лични пријатељи Камберленд и Флаксман), који је некад изјавио своју наду да „оживи грчко мајсторство",[25] и који је сам стварао под класичним утицајем, сада античку цивилизацију приказује као симбол насиља, тираније, државне религије, рационализма, губитка уобразиље и деградирања пророчке истине на свештенство и алегорију. „Класици! Класици су а не Готи или Монаси Упропастили Европу Ратовима."[26]

Све што је Блејк рекао о античким класицима сада је рекао и о онима које је сматрао њиховим духовним потомцима — деизам или природна религија, вера у европску просвећеност. Мора бити да је Блејк ово одувек мрзео, али је за време свог револуционарног периода био вољан да зажмури на једно око и не види мане, јер су многе присталице деизма нападале постојећи поредак и биле претече револуције. И тако, игноришући Пејнову религију — или њен изостанак — Блејк га је ставио на страну Христа као подстрекача људи на интелектуалне битке. Блејк је чак поредио Пејнова достигнућа са Исусовим чудима. „Да ли је веће чудо нахранити пет хиљада људи с пет хлебова или срушити све војске Европе малим памфлетом?"[27]

Међутим, мада се Блејк у декади деведесетих година уједињавао с деистима против принчева државе и цркве, сада је сматрао деизам као зло блиско, сродно а подједнако погубно као званична религија, монархија, јеврејски легализам и утилитарна етика. „Никад не може бити Пријатељ људском Роду онај који је проповедник Природног Морала или Природне Религије" (**Јерусалим,** плоча 52). Блејк је био спреман да у деисти нађе све уризеничне и сатанске црте које је увек налазио у Локу, Бејкону и Њутну. Деист је био ласкавац, осиони тиранин, друид, Грк, Фарисеј, ратоборни настављач закона кажње и освете. Било је неизбежно да Волтер и Русо — а у мањој мери Гибон и Пејн — сада уђу у Блејкову хијерархију интелектуалног зла.

Међутим, није увек било тако. У Блејковој визији револуционарне Француске он је видео бледе религиозне духове ка-

ко јецају и дршћу док их Волтер и Русо изгоне из њихових опатија.[28] Лафајета док је још био на страни револуције и поборник људске слободе, Блејк је видео како је надахнут ватреним облаком Волтера и белим облаком Русоа — Мојсијев стуб ватре ноћу и стуб облака по дану преображен у револуционарне симболе. У **Песми о Лосу** (V) Волтер и Русо, топећи уризеничне снегове Европе, укључени су у директни сукоб са Уризеном и његовим слугама, Њутном и Локом.

Мора бити да је Блејк морао да знатно истроши свој дух да би ове француске мислиоце збацио с трона и сместио их у свој пакао. Русо, вероватно преко Фузелијевог превода, можда је утицао на Блејка у делима **Америка** и **Тириел** и на оне црте његовог мита које се тичу луксуза, пољопривреде и пада човека из природне невиности у друштвено искуство.[29] Међутим у **Јерусалиму**, Блејковом последњем пророчанству, Русо је виђен као Фарисеј, хипокрит, притворно частан, човек који је без обзира на своју теорију о природној доброти у стварном животу откривао само зло у људима и током дугог живота није стекао ниједног пријатеља. Нека врста псеудо-хришћанског, Русоове **Исповести** ништа стварно не исповедају, јер аутор нема представу о стварном злу, истинском добру или о опроштају греха. **Исповести** су споменик апологетској самоодбрани; оне прикривају зло срца.

Блејк је једном рекао да би „бранити Библију у овој години 1798. коштало човека живота."[30] Начинити Волтера јунаком за време револуције такође је била опасност по живот и удове. Стари Син Јутра смрдео је на сумпор побожним Енглезима, а владајућим торијевцима био је право оличење Антихриста. Кад је Блејк био на страни ђавола, Волтерова паклена мудрост била је неодољива. Креатор Уризена тешко је могао бити незадовољан Французом који је излоњио руглу мучилишта инквизиције и убиствену праксу друида. Чак је и аутор **Песама Невиности** могао да наступа сложно са слободним мислиоцем. Волтер је написао у своме **Огледу о Толерантности:** „Шта? Назвати Турчина, Јеврејина и Сијамца братом? Да, наравно; зар нисмо сви деца истог оца и творевине истог Бога?" Једна од најфинијих Блејкових лирских песама прокламује да

> сви морају волети људски облик
> у невернику, Турчину или Јеврејину.

Упркос моћним афинитетима револуционарне декаде, доцнији Блејк тешко би могао да избегне сукоб са својим великим француским савремеником. Волтеров живот и утицај били су у извесном погледу све друго само не револуционарни. Блејков насмешени, притворни покровитељ Хејли нашао је могућим да се диви Волтеру — а такође Русоу и Гибону — не мењајући своја гледишта. И сам Волтер, тај успешни и имућни јеретик, кога су краљеви тешили, коме су ласкала прва двојица Џорџа, који је био близак пруском Фридриху, додворавао се веку Луја XIV, славио његов рационализам и хвалио благонаклону монархију. Натмурена и осиромашена републиканска крв Енглеза морала је да прокључа. А када је помислио да је Волтерова најдубља интелектуална преданост била деистичкој и неокласицистичкој Енглеској, да је Бејкона, Лока и Њутна сматрао културним херојима, да је био светски највећи популаризатор „нове филозофије" и да је њему Шекспир био варварин, падање у немилост било је неминовно.

Волтер завршава као хладнокрвни подругљивац; савезник свирепе врлине, рата, славе; непријатељ пророчанства, визије и опраштања. Блејк ставља Волтеру у уста оне исте епитете којима је Француз погађао поредак. Блејк га назива нетолерантним „Инквизитором", „Фарисејом" и „Хипокритом" који окреће „точак за мучење."[31]

IV. **Блејково уметничко остварење**

Блејково одбацивање просвећене Европе изражено је у поеми, цртежу, јетком

епиграму и љутитим коментарима на маргинама књига Лаватера, Сведенборга, бискупа Ватсона, Бејкона, Рејнолдса. Мада није нигде аргументовано, ово одбацивање не заслужује интелектуални презир. Напротив, Блејков положај има живог нерва и мишића, што све његове удове повезује у органско јединство. Чак и његова промењена схватања живо цветају; она су природне израслине, а не неприродна или неуспела калемљења.

Међутим, мада је Блејково одбацивање просвећености концептуално чврсто и доследно, тек његово уметничко отелотворење значења треба да привуче пажњу двадесетог столећа. Јер чак и ако бисмо одбацили Блејково одбацивање руковођени филозофским разлозима, његово остварење као песника-сликара је непорециво.

Као што би се очекивало, то остварење је и вербално и визуелно. Тријумф у речима долази као климакс епског **Милтона** (плоче 31—43), кад песник-херој, носећи зла неокласицистичке културе у сопственом телу и бићу, приступа климактичком саможртвовању. У акцији, дијалогу и слици Милтон јунак уништава ову „ствар", како је Блејк назива, која је сама по себи уништила његову земљу и његов народ (XLVI, II—13) —

ову Њутновску Фантазму,
Овог Волтера и Русоа, овог Хјума,
Гибона и Болингброка,
Ову Природну Религију, ову
немогућу апсурдност.

Блејков еп има својих мана; међутим, његов климакс је уверљив над Милтон приступа смрти, изазива препаст код посматрача, враћа Блејка и његову жену њиховим високим улогама и узрокује да се сва бића приближе „Великој Жетви и Берби Нација", када ће сва друштвена, филозофска и уметничка зла бити „уништена". „Нехумано" биће одбачено — заједно са Рационалном Демонстрацијом, трулим крпама сећања, Бејконом, Локом и Њутном, ненадахнутом поезијом и бледим римама и гусеницама цркве и државе. Идиотски запиткивач који нема одговора, очајнички научник, подражавалац природних слика изазиваних само из сећања — у суштини сви они који су градили своју веру на емпиричним доказима — биће прогутани пламеновима регенерације, а ново доба надахнућа, уобразиље и хуманистичке вере родиће се из пепела неокласицистичког Феникса.

Блејково друго значајно отелотворење идеја разматраних у овом есеју је фигура Уризена, који прати речи, маргине и цртеже готово сваке Блејкове странице — од засенченог приказа природних персонификација младалачке поезије до последњих сафирима украшених апокалипси. Уризен је далеко више од алегоријске персонификације способности Разума. Он је природна сила — бура, зима, снег, лед, вода, стена, песак — чак и природна смрт. Он лежи у пустом пејзажу, његова рука почива на лобањи. Он седи као скелет без меса у ватри, бори се у води, израња из пећине, седи испод опустошеног дрвећа са отровном змијом, плете ледену мрежу. Он је делимично Блејкова визија њутновске природе — хладан, далек, математички, празан.

Уризен је такође и активна сила. Делећи, предвајајући, пуштајући вишак, примењујући њутновске компасе на свет, он ствара апстрактне, математичке форме. Као Лок, и он скучава чула, сужава перцепције, везује човека за природну чињеницу. Као Бејкон, и он ствара законе притворства и распиње страст. Он је човек неокласицистичке психологије и етике предат у наше руке као пасивност, посуда, „душе узнемирујући вакуум", „грозна празнина", „непознато", апстрактна, суморна, тајна „моћ мрачне негације".

Уризен има грчку, римску, хебрејску као и енглеску крв у жилама. Његово лице подсећа на слепе, брадате класичне статуе железних, ратничких људи и на Бога Синаја. Он дозива моћна социјална значења, јер као фигура оца састављена од Зевса, Јехове и др Џонсона, има линије традиционалног достојанства, суге-

ришући да су свирепост, незнање и тлачење које он оличава перверзија доброг. Очеви су добри али је Уризен неприродни тиранин. Језик је велики дар, али је Уризен изопачио књиге и списе у репресивне законодавне таблице. Религију је створила човекова уобразиља па би могла да створи слободу, али њу је Уризен рационализовао у бич и справе за мучење цркве и државе. Овај институционализовани Уризен као првобитни свештеник чучи на књизи исписаној мистичним словима, док таблице закона на његовим леђима подсећају на камена крила. Сузе побожне и конвенционалне самилости истичу из његових стиснутих очних капака и капљу у његову слеђену браду. Он је најгори од свих негација живе човечности — људски апстракт који расте у људском мозгу и шири се над друштвом.

Ово рутаво биће је нешто друго и нешто више него персонификација просвећености. Међутим, он неће остварити овоју пуну имагинативну моћ уколико не увидимо да је, поред тога што је симбол социјалне и политичке репресије, он такође и интелектуални тиранин, кога мотивише esprit de système. Он је Бог Геометар деизма, општа природа Рејнолдса и Лока, а снива сан апстракције.

Мора бити да је зачет када је Блејк — „врло Млад", како је рекао кад му је било педесет година — први пут читао филозофе просвећености.[32] Јер Уризен је тај који, јецајући, предаје Филозофију Пет Чула у руке Њутна и Лока[33]

Превео са енглеског
Слободан Петковић

Напомене

[1] **An Island in the Moon** (отприлике 1784—1785) у **The Complete Writings od Wiliam Blake,** ed. Geoffrey Keynes (Лондон, 1957), p .54 (у даљем тексту **CW**).

[2] Писмо Батсу, 22. новембар 1802, **CW**, p. 814.

[3] Анотације уз Рејнолдса (отприлике 1808), **CW**, p. 472, рукописна бележница 1808—1811, **CW**, p. 547.

[4] **A Descriptive Catalogue** (1809), ставка IV, **CW**, p. 576.

[5] Анотације уз Вордсворта (1820), **CW**, p. 783.

[6] „Нема Природне Религије" и „Све Религије су Једна", **CW**, pp. 97—98.

[7] „О пореклу идеја". **Enquiry Concerning Human Understanding,** sect. II.

[8] **Ibid,** II, I, 24.

[9] „Нови живот аутора", **Works of Bacon** (Лондон, 1741). I, II, Малет назива Бејкона „оцем једино вредне филозофије, оне чињеница и запажања".

[10] Анотације уз Сведенборга (приближно 1788), **CW**, p. 90; Анотације уз Лаватера (приближно 1788), **CW**, p. 74. „Телесно" значи, не сенсуално, што је Блејк увек сматрао као енергетско и здраво, већ само физичко или материјално.

[11] „Па ипак наука не може да подучава интелект. Још мање интелект може да подучава Наклоност ... наука неће отворити интелект ... они су раздвојени а не континуирани" (Анотације уз Сведенборга, **CW**, p. 93).

[12] Анотације уз Лаватера, **CW**, p. 67; »Imitation of Pope«, у рукописној бележници, 1808—1811, **CW**, p. 545; **Public Address** (приближно 1810), **CW**, pp. 595—96.

[13] Примедбе уз Малкинове цртеже (1805), **CW**, p. 439; Анотације уз Рејнолдса, **CW**, p. 452 и даље.

[14] Анотације уз Сведенборга (приближно 1788), **CW**, p. 90.

[15] Анотације уз Рејнолдса, **CW**, pp. 452—53.

[16] **The Laocoon** (приближно 1820), **CW**, p. 777.

[17] „Поема за успомену сер Исака Њутна" (1727), II, 99, 101—2, 117—18.

[18] Рукописна бележница 1808—1811, **CW**, p. 554.

[19] „Век Луја XIV", глава XXXI.

[20] „Знам исувише добро да велика већина Енглеза воли Бескрајно које Мере Њутновом Доктрином Флуксије Атома. Ствар која не Постоји ... Јер линија није образована насумце; Линија је Линија и у својим Најситнијим Потподелама". Писмо Камберленду, 12. април 1827, **CW**, p. 878. Упореди Волтеров коментар о линији у Њутновој геометрији (**Елементи ... њутновске Филозофије** (Лондон, 1738), pp. (112—13). Види такође Мартин К. Нурми: **Blake's Ancient of Days and Motte's Frontispiece to Newton's Principia«,** у **The Divine**

Vision, ed. Vivian de Sola Pinto, (Лондон, 1957), pp. 208—10.

[21] **A Descriptive Catalogue,** предмет бр. IX, **CW,** p. 582.

[22] Писмо Камберленду, 12. април 1827, **CW,** p. 878.

[23] **A Descriptive Catalogue,** предмет бр. VI, **CW,** p. 581.

[24] **William Blake: The Politics of Vision** (Њујорк, 1959), p. 59.

[25] Писмо Камберленду, 26. август 1799, **CW,** p. 795.

[26] „О Хомеровој поезији" (приближно 1820), **CW,** p. 778.

[27] Анотације уз Ватсона (1798), **CW,** p. 391.

[28] **Француска Револуција,** II, 274—76.

[29] Давид В. Ердман: **Blake: Prophet Against Empire** (Princeton, 1954), pp. 118n, 399n, 229—30, 232.

[30] Анотације уз Ватсона (1798), **CW,** p. 383.

[31] „Визија Страшног суда" (1810), **CW,** p. 615; Поеме из Бележнице, 1800—1803, **CW,** pp. 418—420; **Јерусалим,** плоча 52, **CW,** p. 682.

[32] Анотације уз Рејнолдса, **CW,** p. 476.

[33] **Песма о Лосу,** IV, 16—17, **CW,** p. 246.

Блејк, Варли и духови прошлости

Фред Гетингз

Када је Виљем Блејк, правећи илустрације за поему **Il Penseroso,** цртао виле и духове како окружују главу слепог Милтона, цртао је бића која су му била позната из непосредног личног искуства, а не плодове своје богате имагинације. Као што је и сам рекао: „Дух и визија нису — као што тврди модерна филозофија — само празна уобразиља и шарена лажа, њихова структура је тако организована и тако прецизно и префињено уобличена да је смртна и пролазна природа никада не би могла створити"[1]. Сви различити нивои духовног света — од најмрачнијих понора пакла до етеричних подручја раја — представљали су предмет свакодневне Блејкове перцепције. Пример за то је његов чувени опис погреба једне виле који је посматрао у башти куће у Фелфаму где је провео неко време одмарајући се од родног Лондона: „Шетао сам се сам по башти и уживао у миру који је владао у грању и цвећу и необичној свежини која се осећала у ваздуху. Зачух изненада веома тих и пријатан звук за који нисам могао да одредим одакле долази. Коначно угледах латицу цвета како се креће, а испод ње процесију бића величине и боје зелених и сивих скакаваца, која су носила тело испружено на ружичастом листу; сахранили су га уз песму и затим нестали. Био је то вилински погреб".[2]

Блејкови списи и уметничка дела обилују сличним описима визија и „скривеног" света вила, духова и небеских бића. Упркос томе, они се често сматрају за „обичне измишљотине", вероватно услед модерног схватања да вилинска бића не постоје. Блејк је, међутим, изричито тврдио да виши светови и те како постоје као стварност и да су „Визија или Уобразиља Представа оног што Вечно Постоји".[3] Зато нас нимало не чуди да је један такав човек показивао велико интересовање за окултизам, будући да му је био отворен непосредан приступ духовном свету који представља кључну област за сваког окултисту.

Четири личности које су оставиле најдубљи утисак на Блејкову мисао и уметност били су окултисти. Немац Беме, најзначајнији мистик XVII века, и Швеђанин Сведенборг, који је у великој мери допринео обликовању окултних идеја у XIX веку, знатно после своје смрти, остварују формативан утицај на Блејка; Агрипа фон Нетесхајм, млади енциклопедиста окултних схватања са самог краја средњег века, и његов савременик, револуционарни езотерик Парацелзус, били су својим списима блиски Блејку.

Утицај прве двојице је опште признат. Понекад је тешко одвојити Бемеове ставове од Блејкових оригиналних ликовних приказа, и мада је Блејк одлучно побијао неке Сведенборгове духовне замисли које је сматрао „материјалистичним" и погрешним, ипак су бројни аспекти учења шведског мистика остали блиски Блејку током читавог његовог живота.[4] И Бемеу и Сведенборгу је — као и Блејку — била заједничка могућност да по сопственој вољи ступе у непосредан контакт са духовним светом, неприступачним обичном човеку. Сва тројица су тврдили да разговарају са анђелима исто тако једноставно као обичан човек са неким на улици. Бемеов утицај на Блејка је нарочито значајан, мада недовољно истраживан — највише из разлога што је самог Бемеа тешко читати, услед чега су многе његове идеје погрешно тумачене и неправилно оцењене[5]. Јер, проучавање утицаја Бемеа на Фрехера, најспособнијег коментатора немачког теософа — утицаја који је био директно пренесен Блејку преко Лоовог издања Бемеа — потврђује значај немачког мистика на пољу симболике: „Заправо начин на који Беме проналази прикладне и непроизвољне симболе за основне елементе своје метафизике природе, представља јединствен корак у историји приказивања филозофске мисли, академски признат као такав у историји"[6].

Агрипине младалачке књиге о магији представљају прави рудник средњовековних окултистичких идеја, и стога фундаментални текст за свакога кога интересују магија и окултизам. Неке идеје из Агрипиних дела, као и једна или две илустрације, утицали су на Блејкову мисао и стваралаштво[7]. Још је значајнији његов дуг револуционарним идејама Парацелзуса — поред есхатолошких црта, Блејк је од Парацелзуса преузео важну замисао „Маште", у њеном окултном смислу.

Ако узмемо у обзир да се поменуте четири личности јасно истичу у оквиру европске окултне традиције, биће нам јасно да су њихови списи морали утицати на Блејка. Оно што нас изненађује је чврсто — и веома продуктивно — пријатељство Блејка са акварелистом и цртачем Џоном Варлијем, који је био добар астролог и показивао аматерско интересовање за окултизам. Њихов однос је био веома значајан за Блејка, и разведрио је последњих неколико година његовог живота. Вероватно их је зближило заједничко интересовање за окултне појаве, будући да су у свим осталим аспектима били потпуно различите особе.

Њихов начин живота је био потпуно различит[8]. Варли је био немаран према новцу, и мада је зарађивао много, брзо је трошио разбацујући га, и стално био у дуговима. Блејк је живео на ивици гладовања, током читавог живота је био јако сиромашан, али никад није никоме дуговао ни пени. Варли је био окружен бројним пријатељима и покровитељима, имао читаву школу следбеника и кућу пуну деце. Блејк је имао мало пријатеља, још мање покровитеља, следбенике је стекао тек пред крај живота, а деце није имао.

Њихов приступ уметности је био исто толико различит. Чак и када је Блејк сликао пејзаже — који су представљали Варлијеву специјалност — они су увек одисали његовом јединствено космичком визијом. Он појачава инетензитет неухватљивости, према окултној традицији, приказујући на свом пејзажу на месечини два различита извора светлости: дрвеће је осветљено с горње деоне стране, сугеришући постојање сунчане светло-

сти, док млад месец показује да је сунце заправо на левој страни, испод земље!

Таква визуелна дуалност делује на подсвест посматрача, и доприноси „напетости" ове изванредне гравире. Овакав свеобухватни и окултни приступ је нешто сасвим друго од овоземаљског Варлијевог начина приказивања. Он је лакоћу у изражавању акварелом користио да наслика копрену материје, тј. оно што је Блејк називао „смртним и пролазним видокругом". Варли не би никад био у стању да нацрта — или види — виле у Фелфаму, али је лако могао приказати старинску Блејкову колибу на обали мора.

Али, упркос свим разликама, од 1819. године када је Линел, један од Варлијевих ученика, упознао двојицу уметника, они су постали блиски пријатељи који су се често виђали. Њихов однос је био значајан за неке од Варлијевих ученика — нарочито за Палмера и Калверта, и унео је одређену топлину у Блејков прилично усамљенички живот.

Варлијев значај за историју сликарства у техници акварела је често потцењиван. Мада је његово дело неуједначено по квалитету, његови најбољи цртежи и акварели могу се сврстати међу највеће у било ком добу. Његов утицај је био огроман. Не само да се међу његовим ученицима срећу и такви уметници као што су Малреди, Вилијам Хант, Џон Линел и Семјуел Палмер, него је својим саветима помагао и Дејвиду Коксу и Питеру де Винту, и био један од оснивача значајног Друштва акварелиста. Његова делатност — коју често описују као „кичму енглеске школе акварела" — унеколико је изгубила свој углед услед великог броја лоших радова који су се продавали под његовим именом, при чему су многи од њих настали од руке његових ученика, или представљали плод чисто комерцијалне делатности, често и у ужасним условима дужничког затвора, где је Варли био не тако редак гост. „Ствари су на крају попримиле такву размеру да се он сам није осећао добро ако бар једном или двапут у току месеца не би био ухапшен због дуга", каже његов биограф. Дугови су навели поједине историчаре да га опишу као неодговорног расипника, али изгледа веровантије да је био изузетно племенит и дарежљив, и да је најчешће био у затвору зато што је потписивао рачуне које су направили други. Ова несебичност и људска топлина су били значајан елемент у његовом односу са Блејком, тако да су његово пријатељство и утицај добили помало изненађујући обрт, дајући нов подстицај Блејковом интересовању за окултно.

Ова два бизарна карактера су много пружала један другом, па ипак је њихов однос често био подложан неразумевању историчара уметности. Превише су истицане њихове чудне „сеансе", овековечене серијом цртежа и слика, док је значај преношења астролошких појмова Блејку био у потпуности запостављен. У више аспеката су и „сеансе" и астролошки доприноси били погрешно схваћени, тако да се указује потреба за новим оцењивањем улоге Варлија у Блејковом животу.

Разлике између уметности Варлија и Блејка најбоље ћемо уочити ако узмемо блок скица који су обојица користили. У њему ћемо видети Блејкове „портрете" духовних бића, које је — по сопственом тврђењу — видео док их је цртао, и поред њих Варлијеве знаке писане оловком, настале у његовим покушајима да се бави геомантијом — прорицањем будућности помоћу духова који се призивају низом одређених поступака на земаљским материјалима.[9] (У XIX веку у прилично широкој употреби је била и геомантија заснована на тумачењу случајно обележених знакова оловком). Блејк је користио оловку да нацрта оно што је **видео** на духовном плану, а Варли ју је користио у узалудном покушају да досегне духовни ниво путем геомантије.

Тзв. „сеансе" двојице пријатеља, које су се одигравале у Варлијевој кући у улици Велики Тичфилд, у Лондону, с пуним правом су стекле толику славу, али никада нису биле схваћене на прави на-

чин. За време ових седељки Блејк је, приказујући своје видовњачке способности, направио јединствену серију цртежа духова, док је Варли, који није био у стању да види духове, гледао преко уметниковог рамена с дивљењем. На основу записа и великог броја цртежа духова јасно је да је Блејк упражњавао једну варијанту **скиомантије** — необичне вештине везане за јављање духова мртвих[10]: „Да би се описали разговори које је Блејк водио у прози са демонима, а у стиховима са анђелима, биле би потребне књиге и књиге, и ниједна уобичајена галерија не би била довољна за све главе посетилаца у визијама које је нацртао. Он је најискреније веровао да је све то потпуно стварно, а његов ентузијазам је био тако заразан да су многе оштроумне и разборите особе које су имале прилику да га чују, климале главом и наговештавале да је он сасвим изузетна особа и да би у томе што тврди могло бити нечег. . . Најпогодније време за те „анђеоске посете" било је од девет увече до пет ујутру, а његови духовни посетиоци су били тако послушни да су се појављивали по жељи његових пријатеља. Понекад би, опет, прошло много времена пре него што би се појавило биће које је желео да нацрта; тада би он седео са спремним папиром и оловком у доколици, све док се визија одједном не би појавила а он почео да ради као да је опседнут."[11]

Најпознатији од свих духовних посетилаца био је онај кога је сам Блејк назвао „духом Буве". Њега је Блејк насликао у темпери, а његов портрет нацртао у блоку који је делио са Варлијем: на основу овог цртежа Линел је касније направио гравиру и репродуковао је у Варлијевој књизи о астрологији[12]. Причу о тој необичној посети забележио је Канингем у својој студији о Варлију, и пренео је као причу „пријатеља" који није био нико други до сам Варли. Цртач је управо показивао Канингему блок са цртежима духова које је направио Блејк, међу којима су били портрети духова који су се називали Пиндаром, хетером Лаидом и Херодом: „Затворио је блок и узимајући малу слику из тајне фиоке рекао: 'Ово је последње што ћу вам показати, али истовремено и најинтересантније од свега што сте до сада видели. Погледајте само изванредан колорит и оригиналност приказа!' ,Разумем' — рекох — 'нага фигура јаког тела и кратког врата, са ужареним очима којима недостаје мало влаге, и лицем убице, која држи у рукама налик на канце посуду пуну крви и пожудно жели да је попије. . . Али шта би, за име света, то могло бити?' 'То је дух, господине, дух буве, спириуализација ствари!' 'Значи да га је он видео у својој визији?' упитао сам. 'Испричаћу вам како је то било. Навратио сам једно вече до Блејка и нашао га узбуђенијег него обично. Испричао ми је да је видео нешто сасвим изузетно — духа Буве! — А да ли си га нацртао — занимало ме је. — Не, нисам. Хтео сам али нисам. Учинићу то сигурно ако се поново појави! Гледао је упорно у један угао собе, и затим рекао: — Ево га! Донеси ми прибор за цртање. Појавио се! Са похлепно исплаженим језиком, посудом пуном крви у рукама и крљушти уместо коже која се пресијава у златним и зеленим нијансама — и описивао га је док га је цртао"[13]. Слика коју је Канингем видео данас се налази у Тејт галерији у Лондону, док је блок са оргиналним цртежом недавно пронађен, пошто је скоро цео век био загубљен[14].

Слика буве је послужила као илустрација у Варлијевој књизи о зодијачкој физиогномији, да би представила тип лица Близанаца. Вероватно је Варли дошао на идеју да повеже Блејкову буву са астролошким знаком Близанаца. Чињеница је да Блејкови цртежи у веома малој мери подсећају на буву, мада показују одређену сличност у односу на типично лице Близанаца[15].

Сасвим је разумљиво да су савремени историчари уметности покушавали да овај необичан цртеж вежу за неке изворе надахнућа који су Блејку могли бити познатији, упркос његовом тврђењу да су настали на основу визија духовног света.

Тако је, на пример, Питер Томори[16] тврдио да дух, „упркос Варлијевом тврђењу о његовом настанку", представља студију огуљеног етимолошког примерка, док Мартин Батлин[17] сматра да је на Блејка утицала илустрација буве у књизи Роберта Хука **Micrographia** из 1665. године.

Међутим, правира увећане буве у **Micrographia** не показује ни најмању сличност са Блејковим цртежом, и тешко је установити на основу чега је дошло до таквог поређења. Друга сугестија повлачи за собом неминовно питање — студија огуљеног — али **чега?**, свакако не буве под претпоставком да је уопште могуће одрати буву.

Сви слични покушаји да се Блејкова уметност из имагинативне сфере пренесе у материјалну помоћу далекосежних аналогија, представљају само одраз нелагодности модерне уметничке критике када је реч о окултном. У посебном ставу према Блејку полази се од становишта да будући да није могуће видети духове (упркос опсежној литератури која доказује супротно), следи да је Блејк залуђивао Варлија. Оваква гледишта су потпуно неоснована када се ради о Блејку као уметнику.

Пошто се не може сумњати да је Блејк поседовао способност да се бави сциомантијом и да руководи сеансама, интелигентно питање које би се могло у вези с тим поставити јесте: коју врсту духова је цртао? И из ког дела духовног света су они долазили? На основу података које нам дају сам Блејк и његови пријатељи о „посетиоцима", сваки упућенији окултиста ће лако препознати бића ниске класе која настањују ниже нивое астралног света и која поседују способност делимичне материјализације[18]. Цртежи из блока наводе на помисао да су посетиоци припадали оном реду бића који амерички спиритуалиста Дејвис назива **diakka**[19] — морално слабим и по склоностима нечистим духовима или љуштурама људских бића која су после смрти прешла у свет духова.

Ова серија цртежа духова није јединствена као дело настало у вези са сциомантијом, већ по томе што је настала од руке мајстора. Цртежи одају одређену површност у извођењу коју су проучаваоци Блејка често истицали, но било би погрешно одбацити их због техничких слабости, када они представљају јединствени експеримент. При том треба имати у виду да су настајали уз светлост свеће и да не постоји никакав критеријум на основу кога би се могло судити о њима. Не треба нимало сумњати да је Блејк имао атавистичко визионарско виђење које га одваја од разумевања оних који се ограничавају на уобичајени изглед света. Гилкрист, рани биограф овог мистика, правилно је оценио Блејкову визију; расправљајући о његовом наводном лудилу, он пише: „Јер је Блејк у духу био житељ раније и друкчије епохе, а не савремене индустријске где га је судбина бацила. Тек су се током последњих стотинак година 'небеса одаљила', како би то рекао Хазлит. У исто време се натприродни свет повукао даље од цивилизованог човечанства него икад раније, било да је реч о паганској или хришћанској епохи . . . **И само** у току последњих сто и педесет година визионарска способност је могла довести у питање ментално здравље једног човека."[20] Варли и Блејк су несумњиво радили заједно приликом настајања свих цртежа, практикујући у исто време геомантију и сциомантију, док је Блејк својом магичном оловком призивао духове који ће збуњивати будуће историчаре уметности. Учешће Варлија у целој ствари се не може оспорити, и ако је његов уметнички утицај на Блејка био минималан, многи знаци показују да је астролошки утицај морао бити и те како значајан. У сваком случају, недуго по упознавању Варлија Блејк је почео да користи елементе композиције који су — мада несумњиво присутни у систему Бемеових симбола — чинили незамењиви део астрологије којом се бавио Варли.[21]

Веома је занимљиво Варлијево бављење том вештином, ако имамо у виду време у коме је живео: велика традиција енглеске астрологије, настала у XVII веку као резултат настојања и труда људи као што су Лили и Гадбери, била је почетком XIX века готово пресахла.[22] Једине употребљиве књиге о том предмету биле су Сиблијеве,[23] па је вероватно из неке од њих Варли стекао познавање те вештине. У сваком случају, као што је приметио Алфред Стори, астрологија је Варлију врло брзо прирасла за срце: „Сваког јутра, чим би устао, и пре него што би урадио било шта друго, Варли би израчунавао проласке и положаје небеских тела, радећи на сопственом хороскопу за тај дан."[24] Овај навод нам говори да је Варли био у стању да примењује сложену вештину астролошког предвиђања — вештину која је у његово време била скоро заборављена. Познато је више прича о његовим способностима прорицања будућих догађаја: најфасцинантнија од њих је у вези са Варлијевим интересовањем за новооткривену планету Уран, коју је открио Хершел 1781. Нова планета је представљала енигму за астрологе који никако нису могли да одреде њен утицај у својим прорачунима; постојало је опште осећање да представља разорну и насилну силу у зодијачком кругу. Сам Варли је сматрао да ће она ослободити разорне силе у његовом сопственом животу, када то буде омогућено одређеном конфигурацијом у његовом хороскопу. Израчунао је да ће такав утицај достићи максимум одређеног дана у подне. С обзиром на очекивану опасност, Варли је одлучио да остане код куће, а када је сат откуцао тачно време и ништа се није десило помислио је како злоћудна планета не доноси пропаст њему, већ његовој имовини: „У истом тренутку чуо је споља повике 'Ватра!'. Истрчао је да погледа шта се дешава и видео да гори његова кућа. 'Био је толико одушевљен открићем астролошког ефекта Урана' — причао је његов син Алберт касније, описујући тај догађај — 'да је сео да запише приказ свог открића, иако је знао да му кућа није осигурана ни на један пени'. Прорачунао је катастрофу у минут..."[25]

Варли никада није крио своја астролошка интересовања, и кад год би упознао некога, правио је забелешке о његовом рођењу да би могао да му састави хороскоп. Блејка су очигледно занимали Варлијеви методи, посебно у вези са његовим интересовањем за значење старинских симбола, тако да је највероватније сам дао одобрење Варлију да публикује његов хороскоп[26].

У неким својим забелешкама и маргиналијама Варли одаје интересовање за симболику астролошких знамења,[27] интересовање које је Блејк следио у погледу симбола и представа које су користили Беме и Фрехер. Често је превиђано да је Блејк, рекавши о Фрехеровим гравирама у Лоовом издању Бемеа: „Микеланђело не би то боље урадио" (што је из његових уста била највећа могућа похвала), говорио о гравирама које су се највећим делом састојале од астролошких, алхемијских и арканских херметичких симбола.[28] Привлачност коју је осећао према таквим представама била је у потпуном складу са интересовањем за опширан литерарни, алхемијски и астролошки симболизам Бемеа и Парацелзуса, у коме сви проучаваоци Блејка препознају извор облика Блејкове имагинације.

Вероватно је — на пример —да троугао који на слици повлачи Њутн, потиче од окултног симбола који се јавља код Фрехера. Овај „окултни троугао" представља у исто време тројни астролошки аспект — симбол хармоничног нумеричког односа космичких тачака — и езотерични симбол елемента ватре, повезаног са човековом мисаоном способношћу. Крутост овог симбола стоји у контрасту према криволинијским облицима композиције цртежа **Њутн,** и наговештава да математичар преко свог рада на хармоничном доноси Ватру на Земљу, што се може схватити као слика једног новог, интелектуалног Прометеја.

С обзиром да је „астролошко и окултно" инетресовање за симболику било извучено у први план, нема ничег случајног у томе што је Блејк убрзо после сусрета са Варлијем почео да означава неке своје цртеже помоћу астролошких симбола који су означавали звездано време. У исто време је почео да у свој ликовни свет укључује одређене алхемијске и астролошке симболе. Композиција бар једне значајне слике, настале годину дана пре његове смрти, заснована је у потпуности на скривеној алегорији чије унутрашње значење постаје разумљиво само захваљујући астролошком симболизму. Реч је о веома занимљивом делу **Адам и Ева проналазе Авељево тело.**

Упутно је на самом почетку одбацити претпоставку да ова слика представља илустрацију библијске приче. Тема је заправо нераздвојиво повезана са Бемеовим окултним концепцијама космоса, а посебно са његовим оригиналним схватањем о улози коју Каин игра у људској еволуцији, а Зло у људском животу[29]. Да би нам ово постало јасно, потребно је испитати Бемеово виђење првог убиства, и његов однос према скривеној алхемијско-астролошкој симболици која чини окосницу слике.

У делу **Три Принципа**[30] Беме излаже своју личну егзегезу приче о Каину; он је — по Бемеовом схватању — симбол Сваког-човека удаљеног од Бога, као прототип појединца који по сопственом избору борави у материјалном свету и ужива у инкарнацији; он је први човек који је „створио царство земаљско" на овом свету — уместо да изабере духовни свет. И Беме и Блејк сматрају значајном осуду Каина да буде бегунац и луталица, верујући да је такво стање заједничко свима који су далеко од Божјег присуства.

Контраст створен између Каина и Авеља подсећа на Бемеово потицајно искуство духовног света, када је спознао да је читав материјални искуствени свет („спољни свет") заправо резултат сукоба **Помаме и Благости.** „И ту се могу видети два моћна Царства Вечности која се међусобно одувек боре, и Борба ће трајати Вечно, јер из Вечности и долази, између Помаме и Благости. Ако не би било Помаме, не би могло бити ни Покретности; али она надвладава у Свету само према Царству Пакла, а у Рају ствара Радост која узлеће, и Благост."[31]

У оквиру Бемеове концепције космоса, човекова непрекидна агонија на физичком плану („Моја казна је тежа него што ја то могу поднети" — узвикује Каин у **Постању)** настаје услед чињенице да он у себи усклађује анђеоску и демонску природу, а да ниједној од њих не одговара такво сједињење на физичком плану: „У Природи не постоји ништа у чему се не налазе Добро и Зло; свака Ствар се креће на основу тог двоструког Импулса или **Деловања**, шта год да је. Али свети Анђели, и грозни бесни Ђаволи се ту не рачунају; јер они су потпуно одвојени. Сваки од њих живи, доказује се и влада квалитетом који му припада. Свети Анђели живе и доказују се у **Светлу** и **Добру** где влада Свети Дух. Но Ђаволи живе и владају у **Помами,** и у Необузданости и Топлоти, Уништењу или Проклетству".[32] Када се Каин, услед свог злочина, заглибио у овоземаљском животу и отуђио од анђеоског принципа, стекао је сва болна својства која одговарају бесним демонима. Блејк на слици истиче управо искуство **Помаме** и њен ефекат одвајања: агонију Каина који гори и његову „покретност" насупрот духовној мирноћи Адама и Еве. Блејк јасно показује два супротна пола помоћу тајне симболике засноване на астролошком и окултном знању.

Један од тих скривених симбола намењен је осликавању сукоба између Благости и Помаме. Необично обликована група коју чине Адам и Ева како наричу над мртвим Авељем, с десне стране слике, обликује троугао: мушки и женски архетипови су сједињени унутар троугла, што указује на њихову постојаност и хармонију пара обасјаног светлом духовног света. За разлику од Каина, они

се нису одлучили да „напусте присуство Божје".

Драматична поза очајног Каина, на левој страни слике, уписана је у други троугао: али је у овом случају он окренут врхом надоле, а лице у агонији се налази у његовом средишту. Не само да је обрнути троугао нестабилан — и да тиме подсећа на Бемеов термин „покретност" — него представља у исто време наличје структуре са Адамом и Евом. Обрнути троугао означава непостојаност, као и агонију услед одвајања од Бога, док десна половина слике представља постојаност духовног присуства Бога.

Оваква два троугла — стабилни и нестабилни — употребљени су као симболи у једном од херметичних дијаграма у издању Бемеа које је Блејку морало бити познато, где чине део графичког синопсиса Бемеове концепције космоса.[33]

Квалитет **Изливања**[34] Светлости симболизује троугао са врхом нагоре, који изражава идеју да је „Благост трајан одмор". Изливање Помаме изражено је троуглом у обрнутом положају, односно идејом да „Помама чини све ствари покретним, плодним и вишеструким". Сви призвуци асоцијација и повезаности троугаоних облика са Светлошћу и Помамом на Блејковој слици сувише су очигледни да би били случајни. „Троугао помаме" који обухвата Каина садржи фигуру која трчи, окружену пламеном из кога настају тамни облаци — што је изванредно графично решење за Бемеову песничку слику „Тамне ватре" коју је Блејк повезивао са Паклом. Контраст између **сунчевог светла** и **тамне ватре** пакла представља једну од основних тема Бемеових списа, али је Блејкова графична интерпретација — слика Сунца и пламена са тамним димом око Каина — настала по свој прилици на основу **Треће Табле** која је репродукована у Лоовом издању Бемеа. Поље које прекрива ноге човека лево од фигуре открива монструозне демоне пакла, одакле се дижу пламенови и дим уз бутине и леђа микрокосмичког човека све до круга на његовим леђима који представља небески свет. На тај начин је добијена окултна слика која учи да је човек дубоко усађен у пакао, али да је истовремено повезан са звездама.

Облик троугла има своје место и у астрологији, где се користи да означи онај **аспект** који се назива тројство, а представља угаони однос две или више планета одвојених за 120 степени. Филозофско схватање овог аспекта истиче да две планете раздвојене на такав начин морају деловати преко исте елементарне природе, хармонично изражавајући своју суштину путем пакта у оквиру елемената[35]. Астролошки симбол би могао објаснити Блејково преузимање мотива троугла и његову примену на слици, с друге стране, он се може повезати и са ликовним светом Бемеа. Тешко је правилно закључити без одговарајућих доказа да ли је Блејк радио на окултној — или на астролошкој традицији[36]. Блиска веза Бемеове симболике и астролошких ознака онемогућава раздвајање нити сликовних представа на овој слици, посебно услед оплемењивања тајне симболике и њеног дотеривања, што је Блејков допринос.

Два изливања — Светлости и Помаме — у Бемеовом систему стварају и треће Изливање које се назива Борба. Изражено терминима једног другог нивоа визуализације Свет Светлости и Свет Тамне Ватре заједнички стварају Спољни, сублунарни свет у коме четири елемента међусобно делују. Из судара Благости и Помаме настаје оно што Беме назива Kreuzrad[37] — обртно кретање. Прелепа гравира Дионисијуса Фрехера представља два троугла на мање драматичан начин него што то чини Блејкова слика, а у сваком од њих налази се круг који симболизује окретање Kreuzrad-а. Ова два круга не означавају само обртање, будући да су графички повезани са савременим симболом за сунце који је данас универзално прихваћен у астрологији, а који је — према графичкој етимологији коју је проучавао Агрипа — у вези са појмом обртања![38]

Блејк је прихватио шему круга уписаног у сваки од троуглова, али је при том

унео врло истанчане промене захваљујући којима његов симболизам превазилази ове што је на том подручју остварио Фрехер.

Блејк је круг — односно кружни облик — уписан у троугао **Благости** добио стављајући Еву у веома необичан положај у коме она грли главу мртвог Авеља попнувши своју у тузи. Цртеж горњег дела њеног тела и руку живо подсећа на астролошки соларни симбол, при чему рамена и руке облинују спољни круг, а глава игра улогу централне тачке. На тај начин Блејк наговештава да Адам и Ева остају у духовној милости Благости јер је њихов соларни принцип свести уједињен у оквиру троугла чији врх је окренут нагоре.

На левој, Каиновој страни слике, у троуглу **Помаме** ситуација је потпуно друкчија. Каиново лице се налази у средишту обрнутог троугла, али није окружено кругом духовне свести, већ има облик одвојеног физичког сунца. Визуелна порука је очигледна: пошто се Каин заглибио дубоко у спољашњи, материјални свет у коме гори од помаме, отуђио се од сопствене природе, од оног што га је везивало за божански принцип Сунца. Каин је насликан како бежи од сопственог унутрашњег бића.

У оквиру система Бемеове филозофије, слика Каина у очајању не наводи мисао на очајање, већ на наду у будућност, у време када ће Каин бити избављен од земаљске ватре у којој изгара, од „пламена гнева" четири елемента. Садашње стање човека је само једно стање времена у коме је ухваћен у ограничења чула — што је један од значајних концепата Блејковог погледа на свет[39]. Фрехерова гравира илуструје пад у двојност и у време, чему следи отуђење од духовног света које је он приказао готово као дијаграм, али упркос томе филозофија његове ликовне представе је у великој мери слична Блејковој. Горњи круг у центру, означен именом Adonais обухвата два међусобно повезана троугла Соломоновог Печата, на коме су два одвојена „тројства" сједињена као Све и Ништа. Ова два троугла се с доње стране раздељују у два мала круга, симболизујући двојност Спољашњег света, а сваки круг излива своју енергију у зодијачни круг који се налази испод њих, што је представљено вртложним линијама. Натпис на траци око Спољашњег света објашњава узрок заточења у времену: „Дах који издишу дух △ и дух ▽ а који се на овом свету назива време". У свему томе нема ни трагедије ни агоније — то је једноставно Закон.

Прво убиство и Тамна ватра, као предмет ове слике, преносе поруку која је готово дијаметрално супротна уобичајеним схватањима о Каину. И за Бемеа и за Блејка Каин је онај ко се заглибио у материју и у њему леже креативне моћи — „Каин, створен од крви и меса, окренуо се земаљским вештинама, не само пољопривреди, већ и обради метала".[40] У Блејковом Постању Каинов знак је пољубац Опроста Грехова, а у Маријиној генеалогији, коју је саставио Блејк, Света девица је потомак Каине — Каинове сестре и Жене[41]. Каин који гори у Тамној ватри, и Исусово порекло одају јеретичка схватања према којима Месија мора бити у вези са најгорим да би био у стању да премери све дубине греха.[42] То значи да је за Блејка Каин слика обнављања, а ту идеју је лако могао добити од Бемеа: „Каиново убиство Авељевог спољашњег тела симболизује да ће Божји гнев прегазити спољашњег човека. Гнев мора убити и сатрти спољашњу слику која је израсла из гнева, али из њене смрти извире вечни живот."[43]

Превео са енглеског
Иван Роксандић

Напомене

[1] W. Blake, **A Descriptive Catalogue of pictures, poetical and historical inventions, painted by William Blake,** 1809.

[2] Забележио A. Cunningham, **The Lives of the Most Eminent British Painters and Sculptors**, 1844, Vol. II стр. 158.

[3] Можда се један од најранијих наговештаја да је Блејк имао непосредан приступ духовном свету налази у анализи Блејковог хороскопа у **Uranii**, види нап. 26.

[4] Све до недавно је већина проучавалаца веровала да су Блејкови родитељи били следбеници Сведенборга, види D. Erdina, **Comparative Literature**, Eugene, University of Oregon, Vol. V, 1953.

[5] S. F. Damon, **A Blake Dictionary**, 1965: „Бемеови списи су дубоко утицали на Блејка, што се веома често превиђа, и то зато што је тешко читати Бемеа". стр. 40.

[6] C. A. Muses, **Illumination on Jacob Boehme. The Works of Dionysius Freher**, 1951, стр. 137.

[7] Види Damon, напомена 5, стр. 7.

[8] Подаци о Варлијевом животу су узети из дела A. T. Story, **James Holmes and John Varley**, 1894, и из A. Cunninghama, напомена 2.

[9] Они који су почели да користе реч **геомантија** да би њоме означили проучавање линија силе у земљи и телурских струја, направили су велику грешку, јер је та реч већ била у употреби у круговима окултиста као назив за вештину прорицања судбине помоћу земље, бачених облутака или камења и ознака начињених на земљи, а касније и помоћу ознака начињених на папиру. Ову забуну су, по свој прилици, створили непажљиви синолози који су преводећи кинески појам Feng Shyi (који означава вештину унеколико сличну проучавању линија силе у земљи) изабрали реч **геомантија** имајући у виду само њену грчку етимологију, али не и њено употребно значење. Види F. Gettings, **Dictionary of Occult, Hermetic and Alchemical Sigils**, Routledge and Kegan Paul, 1979.

[10] Вештина прорицања судбине помоћу сени мртвих се често погрешно назива **некромантија**, а то је заправо начин прорицања будућности помоћу мртвих тела или помоћу бесправног запоседања мртвих тела од стране нормално дезинкарнираних духова.

[11] A. Cunningham, нап. 2, стр. 167.

[12] J. Varley, **A Treatise on Zodiacal Physiognomy**. 1828.

[13] A. Cunningham, нап. 2, стр. 169.

[14] Види M. Butlin, **The Blake — Varley Sketchbook of 1819 in the Collection of M. D. E. Clayton — Stamm**, 1969.

[15] Види Varley, нап. 12. Блејк нигде не помиње Близанце. Варли пише: „У вези са визијом духа буве коју је видео Блејк, треба истаћи да по облику лица одговара једној класи људи рођених у знаку Близанаца, знаку који представља сазвежђе рођења Буве ... складност, гипкост и напрегнутост Буве означавају елегантни и разиграни знак Близанаца."

[16] P. E. Tomory, **The life and art of Henry Fuseli**, 1972.

[17] Bultin, нап. 14, стр. 29

[18] Види C. W. Leadbeater, **The Astral Plane**, 1933, стр. 44 и даље.

[19] A. J. Davis, **The Diakka, and their earthly victims being an explanation of much that is false and repulsive in spiritualism**, 1873.

[20] A. Cilchrist, **Life of W. Blake, »Pictor Ignotus«**, 1863.

[21] Немамо никаквих података да се сам Блејк бавио астрологијом; то је можда могуће објаснити према Бемеовој филозофији која сматра да — иако астрологија не чини никакво зло — она се бави само „Спољашњим светом", односно не може бити предмет интересовања духовног човека; види **Three Principles**, 34. 12.

[22] За положај астрологије у то време види K. Thomas, **Religion and the Decline of Magic**, 1971.

[23] E. Sibly, **A New and Complete Illustration of the Occult Sciences, or the Art of foretelling future events and contingenciea, by the aspect, position, and influences, of the heavenly bodies**, 1790.

[24] A. T. Story, **James Holmes and John Varley**, 1894, стр. 246.

[25] A. T. Story, нап. 24, стр. 247.

[26] Хороскоп је био публикован у облику дијаграма у часопису **Urania: or, the Astrologer's Chronicle, and Mystical Magazine**, 1825.

[27] На једној од страница заједничког блока Варлија и Блејка (види нап. 14) могу се видети нацртане варијанте зодијачког знака Девице ♍ У коме је, према Вилијаму Белу Скоту, последњи власник блока — пре него што је он био изгубљен — дакле Варли, видео „стопало девице које вири испод њене сукње". Мада графичка етимологија овог знака нема никакве везе са стопалима нити младим дамама, ови цртежи одају Варлијева интересовања (види нап. 14, стр. 31).

[28] W. Law, **The Works of Jacob Behmen the Teutonic Theosopher**, 1764.

[29] Види посебно C. A. Muses, **The Works of Dionysius Freher**, 1951, која садржи изванредно објашњење Бемеовог схватања о природи Зла.

[30] **J. Boehme, The Three Principles of the Divine Essence of the Eternal Dark, Light, and Temporary World**, in Law, нап. 28. Блејкова слика, на први поглед, може изгледати као илустрација **Постања** IV,; међутим, Библија нигде не наводи да су Адам

Ева видели Авељево тело, нити се оно уопште спомиње. Бог је упитао Каина шта је учинио, јер „глас крви брата твојега виче са земље к мени". Блејк приказује Адама и Еву као сведоке, а не Бога, и ова разлика у односу на библијски текст чини важан елеменат у унутрашњем структуралном значењу слике.

[31] **Three Principles,** нап. 30, XXI 12.

[32] **Three Principles,** нап. 30, XXI 23.

[33] Види табле у Лоовом издању (нап. 28).

[34] Термин „квалитет" је у Бемеовом схватању често био погрешно разумеван и погрешно превођен: ову реч Беме не изводи од латинског qualitas, већ од немачког quellen, па га треба преводити као „изливање".

[35] У алхемичарској традицији спој четири елемента се обележава двама повезаним троугловима који представљају четири елемента. Види F. Gettings, **Dictionary of Occult, Hermetic and Alchemical Sigils,** Routledge and Kegan Paul, 1979; види такође Damon, нап. 5, стр. 40. Алхемијске импликације овог низа симбола у вези са Auera Catenja Homeri обрадио је R. D. Gray, **Goethe the Alchemist, A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific,** 1952. Концепт четири елемента **Спољног света** кључан је за сву окултну традицију, али је у неким детаљима специфичан за Бемеово и Блејково схватање. Бемеови термини **schrack, Светлост Мудрости, schall** или **Звук,** и **Облик** и Блејкови: **Лувах, Уризен, Тармас** и **Уртона** заправо су синоними за елементе Ватре, Ваздуха, Воде и Земље.

[36] Беме је изванредно познавао утицај планета на материјалну стварност (види нап. 29). **Међутим,** његов допринос проучавању езотеричне симболике није био правилно оцењен. Његових чувених „седам својстава", његов wirkende Eigenschaften, уско су повезани са седам планета, у толикој мери да његов најспособнији тумач Дионисијус Фрехер употребљава симболе седам планета да представи деловање принципа (види British Museum mss. Add. 5789, **Paradox, emblemata, aenigmata hieroglyphica).** Као што је Muses већ истакао (види нап. 6) за Бемеа су „Небеска тела нашег соларног система само најизразитије манифестације различитих својстава у оквиру физичког света". У делу **De Signatura Rerum** 9:8, Беме каже: „У Бићу свих бића не постоји ништа, премда оно обухвата седам својстава".

[37] У свом личном схватању окултизма Блејк познаје Три света — Рај и Пакао који истовремено обитавају у Богу као Супротстављене Супротности — и Спољни Свет Природе као њихову пројекцију.

[38] Agrippa, **De Occulta Philosophia,** Lih. II, Cap. LII.

[39] Види на пр. G. W. Digby, **Symbol and Image in W. Blake,** 1957, стр. 94 и даље.

[40] **Three Principles,** нап. 30, XXI 5.

[41] Види Dunoan Sloss и J. P. R. Wallis, **The Prophetic Writings of William Blak,** 1926, I. 560.

[42] Damon (види нап. 5, стр. 266), сматра ову херезу за „јеврејску херезу XVII века", премда је она знатно старија. Схватање које заступа Damon утицало је на Блејка.

[43] J. Boehme, **Mysterium,** 22.

■

Блејк и друиди

Питер Ф. Фишер

□

Блејк се друидизмом бавио првенствено у оквиру своје личне визије људске историје, али је велики део онога што је имао да каже, разумљиво, повезан са традиционалним изворима и теоријама савремених истраживача старина. Теоријама истраживача као што су Брајант, Дејвис и Стакли посвећено је више пажње него традиционалним изворима, пошто се оне налазе у оквиру основне струје научног истраживања. Класични аутори су се евидентно позивали на традиционалне изворе, али практично ништа није речено о том големом фолклорном организму, који садржи остатке велшког бардизма. Нико не може да порекне да је ова грађа била мешавина древних предања и каснијих додатака, али је баш та чињеница, највероватније, могла да привуче Блејка, и наведе га да дода још један „моменат" животу бардске традиције својим „Велшким Тријадама" на почетку **Описног каталога** из 1809. године[1]. Да би се установила веза између традиционалних извора друидизма и Блејкове употребе овог термина у **Милтону** и **Јерусалиму,** биће потребан осврт на неке теорије истраживача старина, наводе класичних аутора и, посебно, на Блејково схватање природне религије. За њега је историја била поље сталних покушаја да се пробуди људска савест, и индивидуална и друштвена. Сваки је био нова визија на крају сведена, тежином сопственог интереса и неразумевања, на неки систем прихваћених веровања, са сопственим конвенционалним моралом и жртвеним обредима. Бардска традиција је за Блејка представљала подесан симбол за историју и погодну подлогу за његово јеванђеље визије.

Блејк, у ствари, није поменуо директан извор свог интересовања за бардизам, али неке тријаде је сакупио и превео Едвард Вилијамс, и оне се налазе као прилог збирци његових песама, објављеној 1794. године. Вилијамс је себе звао „Бард према Правима и Институцијама Барда Острва Британског", и тврдио је да је тријаде превео са силуријанског, или најстаријег наречја[2]. Сама „тријада" се сматра најуобичајенијим од свих афористичких облика које су користили барди, пошто је настала на основу неких утврђених и непроменљивих принципа, где су се њени делови један према другом односили једноставно и сажето. Форма је очигледно коришћена за усмено предање на начин који су Друиди одбијали да забележе[3]. Ове тријаде су изабране из збирке рукописа Левелина Сиона, Барда Глеморгана, око 1560. године. Вилијамс је тврдио да има препис баш овог рукописа, а сматра се да је оригинална колекција садржала списе велике старине. Блејк је вероватно мислио на збирку, као што је Вилијамсова, када је у свом **Описном Каталогу** написао да држи у „рукама својим песме највеће старости"[4].

Блејков однос према друидизму је вероватно условљен, и, можда на више начина формиран, оваквим фрагментима и коментарима о њима. Први пут се са друидизмом срео као „Религијом Праотаца", која је, у свом целокупном циклусу, представљала сваки аспект надахнуте, пророчке вере, а касније, једног дегенеричног култа. Овај став су, делимично, преузели истраживачи старина, који су, као Брајант и Дејвис, истицали културу и ученост старих Брита, као и првобитно јединство језика, културе и религије[5].

Разумљиво је да је у овим предањима постојало знатно прилагођавање хришћанству. Традиционална хронологија (amseryddiaeth) је подржала теорију истраживача, која је покушала да прошири подручје Постања, а да му не противречи. Друидска хронологија је подељена на три основна периода: од стварања до шестог века п. н. е. је био први; од шестог века п. н. е. до трећег века н. е., други; а од трећег века је био хришћански. Ови прилози келтских ентузијаста и истраживача старина су потврдили Блејково убеђење да истраживање старина може да доведе до једног извора — пророчке и надахнуте вере. „Старине сваког Народа под Небом нису мање свете од јевреј-

ских. Оне су једно, као што су Јакоб Брајант и сви истраживачи старина доказали... Сви су у почетку имали један језик и једну религију: то је била религија Исуса, вечитог Јеванђеља. Старина проповеда Јеванђеље Исусово."[6]

Врста „Старине" на коју је Блејк мислио је била једна јединствена, „друидска" старина, где је његово лично схватање духа и надахнућа најпре доживело процват, а затим и пад.

Блејково поистовећење првобитне, јединствене, културе са друидизмом подржали су и Дејвис и Стакли, али су традиционални извори за њега ишли до бардских легенди и класичних аутора. Дејвис је навео мишљење Диогена Лаертија да је „грчка филозофија настала од келтске"[7]. За Абариса, Аполоновог свештеника међу друидским Хиперборејцима, се каже да је посетио Питагору да би у један од северних храмова пренео злато које је сакупио. Размена учења је била наговештена, и најстарија од грчких филозофских школа, чији је оснивач учио од египатских свештеника, персијских Мага, Брамана Индије и посвећених са Самотраке, повезала се са британским друидизмом. Питагорејци су ову, каснију, везу наглашавали више од било које друге, јер су говорили да је сам Питагора био отелотворење хиперборејског Аполона, и тврдили да су најгрчкији од грчких богова потицали из Британије. Није чудо што је Блејк грчку филозофију звао „остатком друидизма"[8]. Диодор Сикул је, по Хекатусу и другим изворима, рекао да су Брити славили Аполона више од свих богова и да су веома поштовали Грке — посебно Атињане и Делћане. Сматра се да је Абарис обновио стари пријатељски савез са Делћанима.

Не чуди што су ове класичне изворе британског друидизма до максимума искористили истраживачи старина, који су са ентузијазмом радили на томе да докажу Блејкову сопствену тезу: „Све ствари започињу и завршавају се на Старој Албионовој Каменитој Обали Друида"[9]. Тај део њиховог рада који је укључивао класичну културу, имао је ослонац у сведочанствима старих писаца, али је веза са хебрејском традицијом захтевала нешто више довитљивости. Стакли није оклевао да тврди да су Друиди дошли у Британију као феничанска колонија чим је основан Тир, за Аврамовог живота. Они су донели обичаје и веровања религије праотаца, па чак и техничке детаље храмовне архитектуре. „Морам да припремим читаоца за разумевање наших друидских здања, објаснивши да су Стоунхенџ, и сва остала дела ове врсте на нашем острву, подигнута најстаријом мером, званом лакат, о којој читамо у Светом писму и код старих световних аутора. Мислим на исту меру, звану хебрејским, египатским, феничанским лактом; највероватније наслеђену од Ное и Адама. То је она иста, по којој су пројектоване пирамиде Египта; иста она Мојсијевог табернакла, Соломоновог храма, и других, и са разлогом можемо да се поносимо видљивим споменицима старе мере света."[10]

Дејвис је отишао још даље и цитирао једног свог даровитог пријатеља, који је претпоставио да је Menyw, први човек друидске традиције, био идентичан са Мануом индијских Веда. Он је, чак, проширио претпоставку да би укључио Миноја, критског краља, који је постао један од судија на Плутоновом суду, чије је дивљење за галске Друиде приметио Цезар. И Ману и Миној су, међутим, на крају створени да би упућивали на праоца Ноја[11].

Блејк је све ово искористио у истом духу у коме је Данте искористио томистичку филозофију и Птоломејеву астрономију. Да је био Грк, пупак света би нашао у Делфима. За некога ко је неуморно наглашавао да је пут у Еден започео са тла под сопственим ногама, и да је највизионарскија перспектива садржала географију сопствене земље, стара теорија је пружила прилагодљив материјал. Било је јасно да су се Брајант и Дејвис усредсредили на повољније аспекте друидске културе — аспекте које је Блејк искористио да установи свој приказ човековог

пада и утицаја пророчког надахнућа на каснију историју палих људских друштава. Наговештај ове везе, који је друидизам донео разради овог оригиналног узора, налази се у **Описном Каталогу** (посебно бројеви четири и пет) где је Грејев бард, последњи од Друида, омештен поред описа последње „Битке краља Артура" (Албиона) и пораза његове војске (пад Албиона, „Зоа"). Овде је Блејк удружио надахнуће и божанску визију са друидизмом. Међутим, касније се према друидизму односио са погрдом — у последње две књиге **Јерусалима** — као казној последици историјске судбине човековог пада са првобитног пророчког надахнућа[12]. Друидизам је постао симбол спољњег слоја првобитне визије, а превод тријада, као што је био Вилијамсов, му је сигурно обезбедио грађу за процену и омотача и визије.

Сâм Вилијамс је био ватрени проповедник онога што је сматрао изразом праве вере. Он је исмејао Грејевог **Барда** као пример буквалног бркања „дивље скандинавске Митологије" са британским старинама. То је очигледно била оптужба једног одушевљеног чистунца, који није могао да види ништа осим добра у друидској традицији. Можда је баш због овога он устао против присвајања древног британског наука обновом „готике". Међутим, сама традиција се подвргла разним променама које су отежале процену колико се аутентичног оригинала налази, на првом месту, у синопсису Левелина Сиона. Дела која је Вилијамс изабрао нису посведочила о занимању за теологију пантеона богова, као што је код класичних аутора. Цезар је, на пример, описао Друиде као заинтересоване за расправе о моћи богова, и додао да су поштовали Меркура ког су сматрали проналазачем свих уметности. После Меркура, даље каже он, славили су, као и остали народи, Аполона, Марса, Јупитера и Минерву. Страбон, географ, навео је, према Артемидору, да су „на острву близу британског", вероватно Ирској, Цер и Прозерпина поштовани обредима сличним оним на Самотрани.[13] Назвавши себе, на насловној страни, „Бардом према Правима и Институцијама Барда Острва Британског", може се рећи да је Вилијамс изгубио објективност редактора, и постао заговорник тријада које је превео.

Заједно са полемиком апологете и гласом пророчког барда, он је умешао и жестину републиканског револуционара — што је била комбинација која ће се показати привлачном за Блејка. Говорио је о својој намери да оде у Америку, да побегне од неправде закона који нису били „створени једнаким за сиромашне као за богате". Други мотив је да установи истинитост веровања, распрострањеног у Велсу, а заснованог на старом предању, да, у унутрашњости америчког континента, још увек постоје остаци велшке колоније, која је тамо отишла у дванаестом веку, под вођством Мадока, сина Овена Гвајнда, Принца од Велса[14]. Саутијева песма је дошла као каснија илустрација легендарног јединства Британије и Америке, као део извора за Блејково постављање Албиона за „Творца Атлантика". Постојала је и његова концепција преисторијског „Атлантског континента" — основе обеју култура — и искористио је Атлантски океан за поплаву која је уништила сву првобитну цивилизацију. За Блејка је, међутим, „потоп" у основи био истоветан са „падом". Право порекло културног живота лежи у његовим „атлантским планинама где су дивови обитавали у разуму — рајском стању Едена, далеко од „неосетљивих Друида" и „Стварања које јечи, заснованог на Смрти".[15] Али, док је он користио грађу келтског мита да би дошао до сопствене визије, Вилијамс је покушао да бардске тријаде прилагоди хришћанској доктрини.

Занемаривши било какву везу са елементима предања који би се могли тумачити као многобожачки, Вилијамс се сусрео са схватањем отелотворења, које је, у једном или другом облику, заузимало средишњи положај у друидском систему веровања. „У једном сам одломку поменуо један ограничен смисао у ком су хри-

шћански Барди и Друиди веровали у метемпсихозу: а тај је био да покварена душа човекова током загробног живота пролази, напредујући, кроз облике постојања који одговарају природи земаљских црва и животиња, у шта су Исконски, или Праоци Друиди, у буквалном смислу, веровали да се претвара. Тализин смешта ову променљиву, ослободилачку, или метемпсихозу очишћења у хришћански Пакао, одакле душа постепено поново израста до Блаженства, путем који јој је отворио Исус Христ."[16]

Блејков став, јасно изражен на крају **Јерусалима,** да ови животи, током времена, долазе до остварења потпуне „Људскости" је био у упадљивој супротности са друидском концепцијом лестви успињања од подљудског до надљудског. Изгледа да су баш ове лестве значиле да је човек био нешто друго, и да је био на путу да постане нешто друго, и напнале су га да се окрене од остварења свог људског постојања. Требало је да нађе извор и поредак живљења на неком другом месту — или испод, у снагама природе, или изнад, у идеалу божанске савршености. Оба су га пута одвраћала од њега самог и од поља његовог истинског искуства. Блејк је у друидизму видео прототип свеколике систематске теологије која је покушала да објасни парадоксе духовног живота у објективним условима палог човека и његовог света природе.

Друидизам се, према Блејку, постепено изопачио у човеков први покушај да дозволи да теорија заузме место стварности, а да теоретисање заузме место остваривању, тако да је стање пада постало удобније и, очигледно, сигурније. Индијске системе мисли је звао „Апстрактном Филозофијом", а системе Питагоре и Платона, „Апстрактним Законом", да би изразио прогресиван пад надахнутог опажања на неку апсолутно логичну схему.[17] Традиционална теорија отелотворења, као што је било православно хришћанско учење о изабрању и осуди, донела је апсолутно правило утицаја на оно што је било релативно у истинском човековом искуству. Оба су били покушаји да се поимање доведе испод свог палог нивоа на облик догме, и оба су изгубила из вида ону другу страну парадокса, коју је наговештавало чак и свакодневно искуство. Оно што је дато у искуству је јединствено, и у исто време је увек понављање свега што му је налик, али ово никако не значи да је све унапред одређено једном заувек, или да ће се све сигурно поновити. Круг понављања је био јединство у покрету, у процесу, тако да је временски круг, како га је Блејк видео, био „аналогија" вечног јединства. Једна од његових дефиниција својства је била да је оно нешто што се може понављати са мноштвом разноликости, али што не може да се превазиђе нити претвори у нешто друго, „јер ми видимо иста својства која се увек изнова јављају у животињама, биљкама, минералима, и у људима; ништа се ново не јавља у једнаком постојању; Случај увек доноси разноликости, Супстанца никада не може да се промени, нити распадне."[18]

Истина која лежи у основи отелотворења својства, и она која је у основи јединствене индивидуалности сваког својства, чинила је део овог визионарског јединства, које је Блејк покушао да смести између времена и вечности путем својих пророчких књига. Оно што се сматрало периодичним и узастопним виђено је са становишта времена, а оно што се разумело као јединствено и истовремено, виђено је са становишта вечности. Обе ове тачке се поклапају у моменту визије, када је парадокс разрешен, и када се све сматра вечним.[19]

Проблем представљања јединствене визије временске периодичности је Блејку постао јаснији док је писао дело које је на крају назвао **Четири Зоа.** Вероватно је у то време читао Вилијамса, или се сусрео са неком формом бардских тријада. Са чим год да се у њима није слагао, мора да су га веома уздрмале као аутентичне, у истом смислу у ком је аутентичним сматрао Макферсона и Чатертона. Њега ни најмање није занимала до-

кументарна истинитост, већ непатвореност оригинала какав је сачуван и непрестано обнављан у људском духу.[20] Аутентични оригинал друидизма који се систематски развијао од средишњег појма цикличног понављања дубоко је садржан у Блејковој теми стварања, искупљења и суда у **Четири Зоа.** Настанак овог дела је разјаснио разлику коју је касније употребио у **Милтону** и **Јерусалиму** — разлику између надахнуте, пророчке религије, која је ујединила временски процес и вечно јединство у једну визију, и њене бити, која се увек наново јавља, „Природне Религије", која је сажела временски процес и точак постајања у погрешну врсту апсолутног јединства, исказаног у облику теолошке догме. Од ових, каснијих, дела, прво је назвао „Вечито Јеванђеље", а друго „Друидизам".

Дело **Четири Зоа** започео је схватањем цикличног узора природне неопходности, званог „Круг Судбине" — у **Јерусалиму,** „Божанска Истоветност" — а у делу доминира проблем временског понављања.[21] Као и Друиди, Блејк је сматрао да постоји већи круг, у коме је садржана човекова историјска судбина од Адама до Лутера, и оно што је касније назвао „Двадесет седам Неба" и њихове „Цркве". За њега је, такође, постојао и мањи, месечев, циклус, који је садржао личну човекову судбину од његовог рођења до његовог поновног рођења, и фазе живота скициране у „Умственом Путнику". Међутим, најважније је непрестано узајамно дејство живота и смрти, радости и туге, уживања и бола, један се преплићући са супротним, али се никад не стопивши са њим потпуно. Као и код Сведенборга, Блејк је у друидизму нашао дубоко укорењену наклоност да се једна супротност искључи у име друге, и да се овај процес сматра моралном победом добра над злим. „Сви облици постојања који су неопходно онолико бројни колико их Божанска Мисао може начинити, заувек ће постојати, ни са једном другом променом, осим што ће бити потпуно ослобођени свих својих Зала, и постојаће вечито као прелепе разноликости Стварања, које, без ове бројности појавног, не би поседовало савршену лепоту."[22]

Морални суд се гнуша парадокса, али се само у парадоксу могу разумети понављачка природа живота и његово јединство. Изузеће овог парадокса довело би до полуистина формалне логике и догматске теологије, у којима је, да би се дошло до коначног одговора, потребно искључити супротан аспект сваког проблема.

Немоћ да се поднесе овај парадокс супротности је, у ствари, била потчињавање расцепљеној финкцији двеју исцрпљујућих алтернатива сваког проблема — у овом случају, понављања и јединства. По Блејку, став друидизма о вечном јединству у условима временског следа био је типичан за све природне религије. С друге стране, вечито јеванђеље је било визија круга времена, који се садржи у вечном јединству као супстанција која се налази у основи сваке могућности. Ортодоксна хришћанска доктрина је прихватила однос према проблему друидизма као ограничен, и Августинов напад на целу теорију цикличности, коју је приписао немоћи логике да схвати природу бесконачности, може се исто тако лако окренути против његове сопствене доктрине посебног стварања и предодређености.[23] На нивоу прихваћеног учења, хришћанство је очигледно сматрало теорију циклуса противречном историјском принципу садржаном у Писму — прогресивном разоткривању духа истине. Такође је замерало понављању типичних или карактеристичних својстава и догађаја као супротних јединственом карактеру личног идентитета и историјских ситуација.

Будући хришћанске вероисповести, Блејк ће пажљиво направити разлику између визионарског значења периодичности и крајњег натурализма, како ће га касније тумачити и друидизам и класична традиција. Али, он је наставио да прихвата појам цикличног понављања као једне од супротности у односу између јединства и развојности. У **Јерусалиму** је

јасно навео да „Круг Судбине" из његовог дела **Четири Зоа** треба схватити као једнакост, која служи да изрази посматрачево визуелно искуство поларности јединственог и повременог. Он уопште није указао на покушај помирења ове две супротности на нивоу доктрине. Изгледа да је тек у **Милтону и Јерусалиму** коначно успео да се ослободи свог сопственог „Круга Судбине", видећи га као „Божанску Истоветност".

Међутим, у контексту **Четири Зоа** Блејк је описао покушај човековог природног разума да сједини пали свет простора и времена у условима цикличног понављања. Уризен је био „Умствени Путник" који је ујединио већи круг људске историје са индивидуалним кругом човековог живота — чија супротност више није био женски двојник, већ „утроба земље" створена у празнини.

Кад се уморио, мртав је пао, удови његови се одмараху у недрима муља;
Као што семе пада из руке сејача, тако паде Уризен, и смрт
Ми у заборав онова моћи; па као семе
У болу и патњи што клија, тако му постеља глибава удове обнови.
Прво детиња слабост; време пролазаше; он скупљаше снагу,
Ал' још увек усамљен сеђаше; онда устав' полете
Даље, иако падајућ', кроз пустош ноћну и завршавајућ' у смрти
И поновном ускрснућу на чемерном и исцрпљујућем путу.[24]

Уз то, Уризен је представљен како носи своје књиге, које остају непрочитане после сваке периодичнв смрти и васкрсења. Традиционални бардизам наглашава континуитет искуства и коначно „потпуно сагледавање": „Човек, дошавши у стање изнад Људскости, поново спознаје потпуно сагледавање свих претходних облика постојања, и такав остаје заувек."[25]

Блејк никад није претпоставио да човек може да превазиђе своје људско обележје, иако је могао да га оствари до једног извесног степена, који је садржао вечити развитак. Постоје показатељи, међутим, за оно што је Шели могао да назове претпостојањем, и за „првобитне облике постојања". У писму Флаксману, које му је послао из Фелфама, 21. септембра 1800. године, он је написао: „Гледам натраг, у области Сећања, и видим наше древне дане пре него што се пред мојим престарелим очима појавила ова Земља у својој свеприсутној коначности. Видим наше куће Вечности које се никад не могу раздвојити, иако се наше смртне кочије једна од друге налазе у најудаљенијим угловима неба". Креб Робинсон наводи један тренутак у коме је Блејк тврдио да је био Сократ, или је био са Сократом.[26]

Сви ови наводи показују да су Друиди своју аналогију узели од цикличног реда природе и применили је на људску судбину, као његов део. Блејк је своју судбину преузео из своје личне визије људског постојања и применио је на круг времена, или оно што је подразумевао под „природом". Другим речима, „природа" је за Друида и деисту била основна стварност која садржи скалу постојања, укључујући и човека, али за Блејка је „природа" била најнижи степен у скали визионарског поимања, које је поседовао сам човек. У друидизму је видео извор савременог деизма са његовим далеким, недоступним божанством, чији се закони налазе у поретку природе. После ласкавих примедби у свом **Описном Каталогу,** он је искористио „Друидизам" као најизопаченији облик који „Религија Стварања" може да узме да би уништила људску савест, у личности Јерусалима.[27] Упркос Вилијамсовом порицању сваке везе између друидизма и природне религије, и величању друидизма као религије праотаца од стране истраживача старина, Блејк је у његовој изолованости од Божанства и његовом уздизању до Врховног Моралног Чиниоца видео корен најгоре од свих тиранија — засноване на очигледно разумним и добротворним захтевима природних човекових идеала. Овако тумачени, природа и природни закони су постали „Камен Суђења" и „Камен

Мучења", који успостављају равнотежу моралне правде између добра и зла, за људску жртву у овом најбољем од свих могућих светова.

Жртвовање човека, по Блејковом мишљењу, следило је прастари образац кварења религиозне дисциплине од унутрашњег настојања до спољњег притиска, и коначно, до врсте прилагођавања друштвеном поретку и природној неопходности коју захтева деиста. Оно је било неизбежна последица престанка значења врлине као „човекове склоности-водиље", и њеног постајања синонимом за прихватање образаца понашања. Усмеравање понашања према неком обрасцу или закону је постајало све негативније, и најзад доживело врхунац у ритуалном убијању криминалаца у име моралне врлине. Блејк је цео овај процес сматрао негативним, и зато злим, а ипак целисходним средством, и, ипак, добронамерним. Моралност је била уступак путевима овог света и природна човекова замена за савест. „Док живимо у Смртном свету, Морамо да Патимо. Све Стварање Чезне да буде рођено; увек ће бити много Хипокрита рођених као Часни Људи, и они ће увек имати већу Моћ у Смртним Стварима. У овом Свету не можеш да имаш Слободу без онога што називаш Моралном Врлином, а не можеш да поседујеш Моралну Врлину без Ропотва оне половине Људскога Рода која мрзи оно што ти зовеш Моралном Врлином."[28]

Они који су мрзели оно што се зове моралном врлином били су они чија је моралност узела унутрашњи облик савести. „Савест у онима који је поседују јесте недвосмислена. Она је глас Бога. Наш суд о добром и лошем јесте Разум."[29]

Као сталан етички принцип, опроштај грехова је за Блејка представљао вечити процес обнављања, насупрот чисто временском процесу моралног суда са његовим „салдом етичких дугова и прихода". Опроштај грехова је била карактеристична црта рада савести, као што је самоосуђивање напињало томе да постане негативна страна њене активности.

Оно што је напокон поново ујединило обновљеног човека (Албиона) и његов вечити смисао за вредности (Јерусалим), или његову савест, било је препознавање разлике између религије стварања, представљене као „друидске", и религије поновног стварања, назване „Вечито Јеванђеље". Оно је Албиона провело од почетка до краја Јерусалима, да би показало разлику између њих, и да би, том приликом, истражило дубине Улроа — „саму Природу или Пакао". Три стања Улроа се зову „Постање, Искупљење, и Суд"[30], и они су сачињавали ђаволске двојнике оних стања која су водила вечном животу: Стварање, Беулах и Рај. Разлика између једног општег гледишта, које изражавају ђаволска стања, и оног које изражавају друга, била је она између става који се односи на космичку усаглашеност, и оног усмереног на унутарње испуњење. Ова три стања Улроа су била три стадијума у личном односу према владару овог света, замишљеног као врховни морални узрок и судија — космичка верзија Орвеловог Великог Брата. Друга су три стања, међутим, била стадијуми у прогресивном остварењу „Људског Постојања" самог човека. Стварање је било стање у коме се он рађао, и у коме није смео да остане, јер би се, иначе, са њим сјединио и пао у Улро. То је било стање природе каквом је види визионарска имагинација, као што је Улро био природа без визије. То је, заправо, био људски живот, виђен као животни процес у кругу времена — са његовим проблемима, противречностима и непрестаним променама. Беулах је био стање у коме су ови проблеми и неслагања нестали — „где су Супротности једнако Истините"[31]. У њему је јединка занемарила природно „Сопство", а да није у потпуности остварила своје „Људско Постојање" — стање које је суштски везано за квијетисте (оне-који-ћуте), као што су били Фенелон и Тереза, пре него за пророке. На крају, постојао је Рај, „земља живота", где је „Људско Постојање" потпуно

остварено, и време се може видети са становишта вечности.

У каквом су, онда, односу Блејкова „стања" са „круговима" друидизма, који се налазе код Вилијамса? Јер, према предању велшких Друида, била су три „Круга постојања". „Постоје три Круга (или стања) постојања: Круг Бесконачности, где не постоји ништа осим Бога, живота или смрти, и у који нико, осим Бога, не може да уђе; Круг Зачетка, где су све ствари, путем Природе, произашле из Смрти; у овај круг може да уђе човек; и Круг Блаженства, где све ствари ничу из живота; у овај ће човек прећи на Небу."[32]

На први поглед се чини да ова три круга друидизма одговарају Блејковим стањима: Стварању, Беулаху и Рају, али недостају најистакнутије црте његовог схватања. Прво, није постојало очигледно убеђење да свако постојање мора да се види као људско до извесног степена, пошто човек није могао да се нада да разуме било шта са тачке гледишта која није лично његова. Одједном, борба и трагање, духовно ратовање вечности, схваћено је као негативан вид најнижег круга постојања — припадајући пре смрти него животу.[33] На крају, Блејкова констатација да је човек у себи садржао и ствараоца и створење, заједно са небом и паклом, била је очигледно избегнута у корист дисциплинованог препуштања апсолутном закону услова принуде.

Блејк је очигледно мислио да је друидизам дошао до жртвовања живота његовим сопственим условима. Свака је „религија" била склона да прихвати овај изопачени облик — облик који је обично био изражен као збирка одредаба и закона. Зато је он наглашавао да извор правилног начина живљења лежи у личној борби и трагању пре него у препуштању установљеној збирци правила. Али, изгледа да је Бог велшких Тријада Врховни Регулатор, као Платонов Божански Геометар и Прислијев Часовничар — коме су исправни услови живота били важнији од самог живота. „Три захтева Бога приликом давања живота свакој ствари: да уништи моћ зла, да помогне овему што је добро, и да сачини манифест за разликовање, тако да се зна шта треба, а шта не треба да буде".[34]

Обожавање услова који су садржавали природне, друштвене и моралне законе је прерасло у обожавање природе ствари, које човек види својим ограниченим чулима, у свом досадашњем степену развитка. Ово је значило да је човек пао са Стварања у Улро — мрежу услова које је, када их је прихватио као крајње, Блејк назвао „Природа", „Природна Моралност" и „Природна Религија". Као супротност обоготворењу услова живота, он је изабрао да слави сам људски живот, или, пре људско постојање, пошто није обожавао оно што је човек углавном био, већ оно што је требало да постоји у њему. „Јер, све што живи је Свето." Сматрао је неопходним да обнови предност живота над његовим функцијама, условима, и, посебно, његовим идеалима. У пророчким књигама, човеково стање пâда је било приписано чињеници да је његово „Људско Постојање" заспало, и да су његове моћи и услови његовог живота успоставили контролу над њим. Дати примат закону на рачун живота заувек би Албиона задржало у сну.

За Блејка је савест била истинско обележје моралне исправности, живи закон, за разлику од закона чланова друштва, који је био правило тренутних услова. Он није претпоставио да је могуће ослободити се спољашњег закона природе и друштва, али се противио давању достојанства овој врсти легалне санкције, преко неке тренутне неопходности. Најгоре што је могло да се догоди је било оваквим мерама и конвенцијама дати апсолутну моралну меродавност, њиховим заснивањем на божанском указу. Овим је моралност стекла предност над савешћу и показала тенденцију да заузме њено место и коначно је уништи. Како Блејк то каже, Јерусалим, који је био Албионова савест, је тада био „Понуђен Светости" у интересима „Природне Ре-

лигије".[35] Друидизам је постао аутентичан пример уништења савести у име смртности и религије. Друидски обред људске жртве је био средишњи симптом распадања друштва у коме је жртвовање било прописано са становишта ништавила, и у коме је жртва испаштала болест друштва. Жртвовање је било пародија на саможртвовање, исто као што је врлина самоосуђивања једног моралисте била пародија на савест. Блејк је о „Религији Праотаца" мислио као о саможртвовању које је касније пало „са добровољног жртвовања Себи, на жртвовање (погрешно званих) Непријатеља, Ради Окајања."[36] Жртва која није представљала саможртвовање, била је и бескорисна и злочиначна.

Бардска традиција је, како је Вилијамс изјавио, чинила све напоре да оправда жртвене обреде Друида. Жртвовање животиња се сматрало начином њиховог напредовања у еволуцији. „Жртвовање животиња, које су увек биле оне најпитомије нарави, било је, подизањем такве животиње на стање Људскости, нека врста религиозне сарадње са Божанским Милосрђем, и самим тим убрзавање њеног напредовања ка Блаженству; то није било да би се умирило не знамо шта, **гнев Божји,** ствар која не може да постоји; то је идеја која је, од свих других, најнечаснија хула на Бога."[37]

С друге стране, жртвовање људског живота се сматрало заједничким делањем оних који жртвују и саме жртве, које се заснива на доктрини моралне надокнаде.

„Човек, будући крив за злочине који се кажњавају Смрћу, мора тако да буде кажњен; и препуштајући се Смрти, као добровољна жртва, свестан да је заслужио, чини све што је у његовој моћи да надокнади своје злочине. . ."[38]

Појам надокнаде и правила различитог од индивидуалне савести, натињао је томе да одвоји саможртвовање од моралног суда и да омогући моралисти да се усредсреди на жртву других. Блејк је приметио ову тенденцију, и друидизам је постао симбол живота као суђења и експеримента, где је предмет огледа увек други. Он је увидео да је целокупно учење о моралној надокнади било превише лако, самообмана, искривљено у разлог за освету у име друштвеног реда, и у изговор за личну љубомору.

Блејков симбол за „Закон Друида" је узет да открије негативне ефекте скала моралног суда у рукама Рахабе, богиње Природе. У њој су сједињени искварени отров међусобне осуде и суда у опустошеној души палог човека.

Љубоморе постадоше, Убиства,
сједињујући у Рахаби
Религију Чедности, створив' Трговину
за продавање Љубави,
Са Моралним Законом Једнаки
Баланс не пропадајућ' намерно!
Зато Мушкарац озбиљан и груб,
обузет Осветом суровом,
Обострану Мржњу врати и обострану
Превару и Обостран Страх.[39]

Блејк је друидизам претворио у препознатљиви симбол за све искварености пале егзистенције, које су прилично скривене у „Религији Стварања". Оно што је друидизам начинило светским култом, из кога су произашле све „светске" религије, био је његов покушај да стопи првобитан глас пророка у утврђен ритуал и владу свештеника. Услови који нису били коначни за видовњака постали су то у име организованог култа, и услови живота и поштовање божанства су били одређени као непроменљиви у име интереса установљеног свештенства. Ово је, према Блејку, увек доносило окрутност у име милосрдне бриге за благостање жртве, и он је представио људску расу у личности Албиона, кога су жртвовале његове кћери у храму „Природне Религије". „Божанска Визија" је изгубљена, и људски облик човекових могућности се изменио, тако да су се њене перцепције распале на „Бесконачно Постајање" природног процеса.[40] Друидизам је постао сложени симбол заокупљенос-

ти палог човека природном сигурношћу на рачун веће људске авантуре.

Блејк је пад са „Религије Праотаца“ на „Друидизам“ сматрао у основи дегенерацијом у човековим моћима опажања, и стога, падом његовог генија имагинације који је садржао перцепцију и био корен самог његовог постојања. Он је постао мање од самога себе — сâм бес или „Авет“ — и тако, престао да сматра космос пољем деловања разума или „Космичким Човеком“. Људскост је постала нешто између Бога и природе — нешто што је учествовало у обома, али није било ниједно. Првобитни мит кабалистичког Адама Кадмона, или „Великог Човека“, који је био архетипски принцип деловања разума у космосу, пробио је пут натуралистичкој визији човека као просто саставног чиниоца у космичком процесу. Блејк је корене првобитног предања сместио у „време“ пре Адама, или у стање пре стварања природног човека. Говорећи „Јеврејима“, у свом предговору другом поглављу **Јерусалима,** он је њихово порекло довео у везу са праоцима који су били први Друиди.

„Ваши су Преци своје порекло извели од Адама, Шема и Ноја, који су били Друиди, као што Храмови Друида (који су Стубови Праотаца и Храстове Шуме) на целој Земљи сведоче до дана данашњег.

Ви имате легенду, по којој је Човек у древне дане поседовао у својим моћним удовима све ствари на Небу и Земљи: ово сте примили од Друида.“[41]

Мит о Великом Човеку Вилијамс није развио у својој верзији тријада, али је, уместо њега, постојало схватање о постепеном напретку од „најниже тачке постојања“ до стања блаженства — напретку који се зауставио недостатком круга „Ceugnant“ — вечите „Празнине“ Божанства. Блејк се жалио на распуштени Апсолут или било коју нељудску апстракцију Божанства, као што је погрешна визија недостижне савршености, и сместио је своју „Централну Празнину“ насупрот „Божанској Визији“ Христа.[42]

Међутим, његово схватање Божанства сигурно није било оно што се најчешће назива „антропоморфним“ — пројекција субјективне идиосинкразије палог човека. Оно је било повезано са чињеницом да почетак и крај свега никад не може да замени његово суштинско порекло, и да крајњи домет човекових моћи мора да буде испуњење његове „Људскости“. Лувахова изјава се тиче човекових способности, примењених на питање људских тежњи и крајње циљеве: „Настојећи да будемо више од Човека, Ми постајемо мање.“[43] Настојање јединке да превазиђе уравнотежено испуњење својих правих могућности било је карактеристика искварене воље природног човека, који је желео да буде изнад свог суседа и свих људи. Један од основних извора неуравнотеженог развоја, по Блејковом мишљењу, лежи у првобитној употреби способности разума да уједини човекова тренутна ограничења у опажању, и на њима успостави границе целог универзума. Баш ово је Уризен покушавао да уради у шестој Ноћи **Четири Зоа,** када је, као типичан филозоф осамнаестог века, истраживао основе свог живота, испитујући ограничења својих способности. На самом почетку свог пута око светова човекових палих могућности, он се сусрео са Блејковом верзијом три судбине, троструком представом Вале, Богиње Природе. Оне су носиле три боје, три реда друидских свештеника, и представљале су, свака за себе, вођење, привлачност и равнање снага, који се одражавају у природном процесу.[44] На овај начин је друидизам био повезан са почетним ступњевима човековог пада са невиности рођењем рационалног скупа моралних вредности заснованих на одређеном систему природе.

Међутим, Блејк није претпоставио да су Друиди, које је звао „мудријим од потоњих поколења“, били мање од „древних Песника“ који су формирали основу првобитног свештенства у његовом **Венчању Неба и Пакла.** У ствари, бардске Тријаде су дале извесну предност

првобитном „генију" као што је он учинио. Под „генијем" је подразумевао „истинског Човека", из кога је изведен његов спољашњи облик, и до кога доводи свака интелектуална и физичка активност. Најважнији, „Песнички Геније", је био универзални извор облика врсте и појединца. То је била способност која је искусила, или оно што је он звао „Имагинација" — основни извор потпуне слике искуства.[45] Као „Дух Пророштва", његова концепција „генија" се може упоредити са оним што су Друиди звали awen. Иако су неокласична терминологија и пеонички стил јасно утицали на Вилијамсов превод „Песничких Тријада" или „Тријада Песама" (Trioedd Cerdd), било је још увек много тога што је могло да се допадне Блејку: „Три крајње намере Песништва: сажимање Доброте; развијање Моћи Схватања; и оно што увећава Уживање."[46]

Али, овај првобитни нагласак на генија се на крају изопачио, према предању, заједно са институцијом Барда, код Шкота, Ираца, Бретонаца, па чак и Германа. Бардизам је преживео у свом чистом облику само међу Велшанима.

Вилијамсов став је био крајње секташки, иако је сигурно делио Блејково мишљење да је Британија била првобитно седиште Религије Праотаца. Ниједан од њих двојице није прихватио легенду коју је забележио Џефри од Монмаута, кога је навео Тализин, чувени бард из петог века, за причу о Тројанцу Бруту. То што је Блејк употребио личност Артура је, међутим, вероватно последица значаја који су му дали наследници Џефрија, али његов извор за постојање правих Барда у петом веку може да буде то што је Вилијамс поменуо Меганта, Мерлина и Тализина, за које се каже да су живели отприлике у ово време.[47] Ван ових извора, његов „друидски" период покрива све осим последње четвртине „Круга Судбине", са његовом историјском перспективом, која се протеже преко шест хиљада година — почињући са Адамом, а завршавајући се са Лутером. Изворни друидизам је, заиста, почео чак пре Адама, и укључивао је прва два „Ока" Божја у оквиру циклуса од седам, од Луцифера до Исуса.[48]

„Двадесет седам Неба и њихове Цркве" је Блејку донело календар циклуса историје која се развијала према различитим покушајима да се поново успостави веза између времена и вечности. У овом контексту, друидизам се протезао од Адама до Тере, оца Аврамовог, који је „био позван да настави друидско доба, које је започело да би претворило алегоријско у ментално значење, у власт тела, чиме би људска жртва истребила људе са земље".[49] „Цркве", и њихова одговарајућа „Неба", биле су путеви уређења општеприхваћеног веровања и друштвене праксе, али су „Очи" Бога биле начини на које је Бог био „Виђен", или схваћен, у свакој наредној епохи. У **Четири Зоа,** „Очи" су добиле облик „Чувара" који су послати да се жртвују за Сатану — Блејков симбол за нејасноћу перцепције палог човека. Религија Праотаца започиње са прва два — Луцифером и Молехом — који су били преадамитско доба, пре него што су телесна чула постала једини начин опажања палог човека. Између Елохима, који је створио Адама, и Пахада, чије је име значило „страх", налазило се Блејково „друидско" доба, за којим је следило поштовање Јахвеа од стране „Цркве" Аврамове и деце обећања.

Друидизам као симбол у пророчним књигама је почео да се развија у каснијим додацима за **Четири Зоа.** Извори које је Блејк заправо поменуо су били Милтон и Јакоб Брајант. Ако би интерни увид био довољан да претпоставимо да је такође знао понешто од радова Дејвиса и Станклија, онда бисмо могли да претпоставимо да је видео и Вилијамсову збирку „Велшких Тријада", или неку сличну. Његова употреба форме тријада да опише последњу Артурову битку, у великој је мери ујединила карактеристике четири људске способности, или „Зое", са падом свог Артура, који је био Див Албион.

Из последњег Боја, што је Артур био,
Најлепше се
Врати, и Најјаче још: са њима се
заједно врати
Најружније, и нико се више не врати
са Поља крвава.

Пред Најлепшим се Ратници Рима
тресоше и славише га:
Најјаче, пред њим се топише и
распушташе;
Пред Најружнијим бежаху са криком
и Удовима унакаженим.[50]

Извор су биле, како је објаснио, људске црте, представљене „Зоама": патос, или осећање (Лувах), оплемењеност, или снага (Тармас), ограничење, или разум (Уризен), и визија, или постојање (Лос), који је био Артур (Албион). Битка је била „Интелектуална Битка", поменута на почетку **Четири Зоа;** она је била пад Дива Човека, Адама Кадмона кабале, чији је пад са јединства на разноликост изазвао стварање универзума. За свог Дива Човека, Блејк је употребио фигуру Албиона и мит који потиче из древне кабалистичке традиције која га је довела до порекла друидизма.[51] Он је причу о Артуру довео у везу са таквим схватањем, и у легендарној смрти и обећању повратка Краља, видео је човеков пад и његово коначно искупљење. Малоријев приказ Артуровог епитафа наговештава исту ову тему смрти, трансформације и повратка.

„Ипак, неки људи, у многим крајевима Енглеске, кажу да Краљ Артур није мртав, већ да је, вољом господа нашег Исуса, отишао на друго место; и људи кажу да ће он поново доћи, и да ће освојити свети крст. Не кажем да ће бити тако, али бих радије рекао, да је овде, у овом свету, он променио свој живот. Али многи људи кажу да је над гробом његовим написано: Hic jacet Arturus Rex, quondam Rexque futurus."[52]

Тврдња да је Артур „променио свој живот" на „овом овету" садржала је Блејков став поновног рођења које се одвија унутар и током целог циклуса рођења и смрти.

Међутим, његов крајњи однос према Артуру у **Јерусалиму** је био типичан за његов однос према друидизму у целини. У презривом говору Вале, у коме говори о крајњој зависности природног човека од „Женске Воље" Мајке Природе, она је описала и свештенике и краља као погрешно лице палога „Црва", у његовом узалудном покушају да установи природно јединство вечног друштва. Артур је постао симбол оне царске моћи која би се показала као имитација праве везе са вечношћу, спроведена у живот.[53] Он је, чак, са Сатаном и Каином, постао ђаволски двојник надахнутог владара, као Мојсије или Давид, и стања постојања која су они представљали.[54] Није да је Блејк осудио напор да се успостави јединство вечитог постојања у времену, јер је сав временски след био „Божанска Истоветност". Као што је рекао у **Венчању Неба и Пакла:** „Вечност је у љубави са производима времена." Али надахнуће вечношћу мора да остане права основа ових тековина, и временски след ствари не треба да — у духу градитеља Вавилона и њихових утопистичких следбеника — чини почетак и крај својих сопствених производа. „Еден" је био тачка у којој су се срели производи времена и живот вечности. Блејк је тврдио да је био „становник те срећне земље", и његов циљ, који је проповедао, је био да, преко Едена, уједини свет настајања са његовим вечним извором.

Превела са енглеског
Ангелина Милосављевић

Напомене

[1] Northrop Frye, **Fearful Symmetry** (Princeton 1947), p. 173, помиње Блејкове „тријаде" као имитације или адаптације у стилу времена. Оне се сигурно неће наћи у Вилијамсовој збирци, на крају његових **Poems, Lyrical and Pastoral** (London 1794, Vol. II).

[2] Williams, I, xx: „Силуријански се у многим детаљима разликује од библијског наречја савремених

писаца. Покушај да истражим прави смисао веома недокучивог израза Abred захтевао би много дужу расправу од оне за коју сам ја имао простора; и, вероватно би ме моје способности изневериле."

[3] Ibid., II, 225. Cf. Caesar, **De Bello Gallico,** VI, xii. Цезар је такође забележио да се за ову установу (дисциплина) сматра да потиче из Британије. Види **Јерусалим,** II, 27, Pref., у коме Блејк Албиона назива „Родитељем Друида".

[4] Blake, **Descriptive Catalogue,** No. V, „Древни Британци".

[5] Ibid.: „Британци (кажу историчари) су били наги цивилизовани људи, учевни, марљиви, у мислима и контемплацији дубоки; наги, једноставни, отворени у својим поступцима и понашању; мудрији од оних што су дошли после њих."

[6] Ibid.: „Старине британске су сада у рукама уметника; све његове визионарске контемплације, које се односе на његову земљу и њену стару славу, када је била, као што ће поново бити, извор знања и надахнућа." Milton, **Doctrine and Discipline of Divorce,** u **Works** (Columbia ed. New York 1932), III, 376, је поменуо Друиде као оне „чије је ово Острво било Катедрала Филозофије за Француску".

[7] Edward Davies, **Celtic Besearches** (London 1804), p. 184. Cf. **Mythology and Rites of the British Druids** (London 1809), sec. II, p. 123: „Митологија Британаца је, по карактеру, била нешто старија од грчке и римске, како је налазимо код њихових најбољих писаца." *Диоген Лаертије је*, у истраживању почетака филозофије, дошао до извора који су укључивали персијске Маге, Халдејце, индијске гимнософисте, и Друиде (**De Clarorum Philosophorum Vitis,** proemium). Види такође Pliny, **Historia Naturalis,** XVI, 95; XXIV,62—63; XXIX, 12. Cf. Milton, **Areopagitica, Works** (Columbia ed.), IV, 339: „Писци о старинама и вешти у суду били су уверени да су чак школа Питагоре и персијска мудрост потекли из старе Филозофије овог Острва."

[8] **Јерусалим,** III, 52, Pref. Причу о Абарису је први забележио Херодот (**Historiae,** IV, 36); остали извори су Порфиријев живот Питагоре и Јамблихус (**De Pythagorica Vita,** xix, xxviii). За Абариса се каже да је пропутовао цео свет, без хране, носећи стрелу коју је касније показао Питагори. Тврдио је да је, помоћу ове стреле, прошао кроз неприступачне пределе и протерао кугу из градова на свом путу. Живео је у храмовима и никад га нису видели да једе или пије. Davies, **Celtic Researches,** p. 183, повезао је ову стрелу са пшеничном сламом коју су користили Друиди у обредима *Аполона и Дијане*, и такође је наговестио да је „стрела" (δϊστος) била игра речи „мислити" (Ер. δίω), тако да је оно што је Абарис стварно носио било, заправо, његово учење. Stukeley, **Abury** (London 1743), pp. 96—97, је чак претпоставио да је стрела нека врста инструмента, као магнетна игла. Види Diodorus, Siculus, **Bibliotheca Historica,** II, 47. Коначно, Абарисово путовање око света може да се односи на мистично путовање душе око Круга Зачетка (**abred**), пре него што је достигла Круг Блаженства.

[9] **Јерусалим,** II, 27, Pref. **Milton,** I, 6, 25. Чињеница да је Блејк удружио „Исусову Религију" и оригинални друидизам не би требало да изненади никога ко је приметио Стаклијев назив „древно хришћанство" за већи део свога рада (**Abury,** pp. i-ii).

[10] William Stukeley, **Stonehenge** (London 1740), p. 6. Cf. **A Descriptive Catalogue** &c., No V: „Древни Британци". „Адам је био Друид, и Ноје..."

[11] Дејвис је такође тврдио да је Артур било једно од имена Ноја, чијем је уздизању на степен божанства приписао развој паганског мита (**Mythology and Rites of the British Druidis,** sec. III, p. 187). Блејково поистовећење Артура са Албионом има корене код Дејвиса, заједно са Атласом, који је назван Хиперборејцем (cf. Хесиод, **Theogony,** 736). За везу између Менуа, Миноја и друидизма, види sec. III, p. 197. Види такође Caesar, **De Bello Gallico,** VI, xviii.

[12] Cf. Frye, p. 175; Joseph Wicksteed, **William Blake's Jerusalem** (London 1953), p. 57. Исто ово амбивалентно становиште (које је далеко од двосмисленог) може се видети у његовим запажањима о јеврејским старинама. С једне стране је јеврејске законе звао „најосновнијим и најокрутнијим од људских закона" (**Annotations to Watson's Apology for the Bible,** p. 25), а са друге је говорио о „Повратку Израиља", као о „Повратку Менталној Жртви и Рату" (**Јерусалим,** II, 27) — повратку првобитној пророчкој религији унутрашње борбе и трагања.

[13] Strabo, **Geographica,** IV, 4; Caesar, **De Bello Gallico,** VI, xiv-xvii. Ове изворе наводи и Дејвис (sec. II, pp. 88—89). Вилијамс (II, 202) је признао да је његово становиште било оно које је хришћанство пречистило, „у коме Барди нису прихватили ништа што би било супротно њиховој Древној Теологији, већ су радије потврдили његову истинитост". Милтон (**Mansus,** II, 42—43) је описао Друиде као расу „запослену светим обредима у име божанства (sacris operata deorum)".

[14] Williams, I, xii; II, 64n. Грађа за Саутијевог **Мадока** је узета из William Robertson, **History of America,** издате 1777. године. Саутијева прича о келтском авантуристи који је основао насеље у митском „Азтлану" — древном дому Ацтека — и који је на крају морао да се бори за свој живот у подножју жртвеног камена, наговестила је заједничко порекло и ацтечких и друидских жртвених обреда. *Блејк је једнако говорио о* „високим стенама синова Албиона" (**Јерусалим,** II, 43, 82) и о „Стенама жртвених олтара у Мексику" (**исто,** 7).

[15] **Јерусалим** II, 50, 1—7. Види овај одломак за *Грофицу од Егремонта:*

Оно што створих непромењено оста.
Време може да бесни, ал' бесни узалуд.
Јер, изнад несрећних Фонтана Времена
На Великим атлантским Планинама,
У мојој Златној Кући високо,
Оно Сјаји Вечно.

Cf. **Јерусалим,** II, 36, 38—398. G. M. Harper, »Blake's Neo-Platonic Interpretation of Plato's Atlantis Myth«, **Journal of English and Germanic Philology,** LIV (јануар 1955), 72—79, истражује овај и остале изворе за коментаре Томаса Тејлора о Платону.

[16] Williams I, xx-xxi. Он је касније тврдио да је доктрина о метемпсихози најјасније оправдан божански суд (II, 194n). „Њу, у великој мери, подржавају изводи из Новог завета, и у њу су веровали многи Примитивни Хришћани, и Есени међу Јеврејима". Cf. **Јов,** 33: 29—30; **Малахија,** 4: 5; **Матеј,** 11: 13—14; **Марко,** 9: 11—13; **Јован,** 9: 2—3.

[17] **The Song of Los,** II. 8—19.

[18] **A Descriptive Catalogue &c.,** No III. Не треба рећи да Блејк нигде није подржао промену људског у животињски облик постојања, коју је наговестила књижевна интерпретација питагорејске традиције. Вилијамс (II, 197) је одразио друидско веровање у подљудско и надљудско напредовање, и говорио је о паду са доброг и повратку добром путем „проласка кроз облике животињског постојања". Томас Тејлор је, у свом преводу Проклове „Платонове Теологије", Лондон 1816. године, I, I n., навео коментар овога филозофа (V, 329 D—E) на Платоновог „Тимаја" (42. година старе ере), позивајући се на силазак људске душе у бруталне животиње, и закључивши да рационална суштина човекова никако не може да постане душом дивље звери. „Јер брутална природа није брутално тело, већ бруталан живот". Види Блејкову **Vision of the Last Judgment,** p. 79.

[19] Cf. **The Laocoön Group:** „Све што Видимо јесте Визија, од Створених Органа виђена, што оде како је и дошла, Стална у Имагинацији, коју Природни човек Сматра Ничим."

[20] **Annotations to Wordsworth's Poems,** pp. 364—65: „Верујем и Макферсону и Чатертону да је оно за шта они кажу да је Древно, Стварно тако". Види такође **Annotations to Watson's Apology for the Bible,** pp. 15—16: „Као да су Јавна Сведочанства Истинита! Немогуће; јер, чињенице стоје тако како каже сам учесник."

[21] **The Four Zoas,** I, 71—102; **Јерусалим,** II, 49, 56—59; IV, 85, 3—13.

[22] Williams, II, 202. Блејк је, чак, о патњи говорио као о претходној (H. Crabb Robinson, **Diary,** Boston 1869, p. 27). „Патња постоји и на небу, јер где год постоји уживање, постоји и бол". Рај без бола, и који не захтева напора, рај верника, могао би да буде пријатан, чак и трајан, само као неоствариви сан. Cf. **Marriage of Heaven and Hell:** „Без Супротности нема напретка. Привлачност и Одбојност, Разум и Енергија, Љубав и Мржња, неопходни су Људском постојању."

[23] Augustine, **De Civitate Dei,** XII, 18—22; V, 9—10. Одбацивање теорије циклуса (circuitus temporum) је било једна од раних карактеристика хришћанске мисли (види Ориген, **Contra Celsum,** IV, 68).

[24] **The Four Zoas,** VI, 159—66. Уризенов пад, забележимо, имао је облик вртложног пада у „револуцијама којима се није могло одупрети" (1. 154).

[25] Williams, II, 198.

[26] Навео Alexander Gilchrist, **Life of William Blake** (Everyman ed. London 1942), p. 333.

[27] **Јерусалим,** I, 7, 63—64. Williams (II, 199) је друидску доктрину доводио у везу са божанским откривењем. „Бардизам увек своје порекло тражи у Божанској Комуникацији, а никад није говорио о не знам ни сам, **Религији Природе."**

[28] **Vision of the Last Judgment,** pp. 92—95. „У Паклу је све Самоосуда; тамо не постоји ништа као што је Опроштај Греха; онај који Опрости Грех, бива Распет као Саучесник Криминалаца, и који цени Дела Милосрђа у Било Ком облику је кажњен, и, ако је могуће, уништен, не завишћу или Мржњом, или Злобом, већ Самоосудом што мисли да чини Богу Услугу, а чији је Бог Сатана."

[29] **Annotations to Watson's Apology for the Bible,** p. 2. Блејкове маргиналне белешке у овој књизи одражавају његов став о захтеву за било каквом rationale моралности. Cf. p. 117: „Јеванђеље је Опроштење Греха, и не садржи Морална Упутства; она припадају Платону и Сенеки и Нерону." Види такође **Јерусалим,** III, 61, 17—27.

[30] **Јерусалим,** II, 36, 41—42. Рубен се зове (II, 23—24) „Пасивни Човек", а Мерлин је „његова Бесмртна Имагинација". „Улро", вероватно анаграм речи „владати" (rule), или „владалац" (ruler), јесте природно стање „Усамљене визије" **(Letter to Thomas Butts,** — 22. новембар, 1802) сједињене са Њутном и самим ширењем простора. Види такође **Annotations to Swedenborg's Divine Love and Wisdom,** pp. 195—96.

[31] Milton, II, 30, 1. За изворе стања постојања види D. J. Sloss & J. P. R. Wallis, **The Prophetic Writings of William Blake** (Oxford 1926), II, 134—37; 151—52; 162—63; 234—35.

[32] Williams, II, 241. „Бесконачност", указује Вилијамс, јесте превод речи Ceugnant, која, „у свом етимолошком значењу, означава **Круг Празнине;** овде, у свом метафизичком значењу, означава огромну празнину иза граница материјалног Стварања, у коју нико, осим Божанства, не може да уђе". Други превод би гласио „кружница која затвара", подсећајући на Уризенов шестар. „Заче-

так" (Inchoätion) је превод речи abred (ab, од; и rhed, пут, ток, правац) што се вероватно односило на сељење душе. Gwynfyd (или Gwynvyd) је значило „бели" свет, и било је најчешће превођено као „Круг Блаженства".

[33] Непроменљива природа Круга Бесконачности је била у видном контрасту са Блејковим „Ратом Душе" у вечноoти (**Јерусалим**, II, 43, 31—32).

> И два Извора Живота у Вечности, Лов и Рат,
> Постадоше Извори мрачне и горке Смрти и
> јеткога Пакла.

[34] Williams, II, 240.

[35] Milton, I, 19. 46—48:

> Ходи, собом доведи Јерусалим са песмама
> на Лири грчкој!
> У Природној Религији, у огледима са Људима
> Нек' Светлости Понуђена буде!

Види такође **Annotations to Watson's Apology for the Bible**, p. 3: „Ако Савест није Мера Моралног Поштења, Шта је онда?" Блејк је овоје схватање савести или части такође употребио у свом нападу на Локово порицање урођених идеја и целокупно запажање о пукој природној и експерименталној схеми знања. Cf. **Annotations to Reynolds's Discourses**, p. 58: „Човек који каже да Немамо Урођених Идеја мора бити Будала и Подлац, Без Имало Савести или Урођеног Знања".

[36] **Јерусалим**, II, 28, 20—21. Упореди Блејков извор за „Правду" и „Истину" у стиху 23. са шеснаестом Вилијамсовом изреком (II, 199).

[37] Williams, II, 199.

[38] Ibid, p. 199. Каснији извор (J. Williams ab Ithel, **Barddas**, London 1862, I, lxix) се позвао на учење о enedvaddeu — у, којим је душу смештао у боље стање, када је, чином свесног окајавања, надокнадила своје злочине.

[39] **Јерусалим**, III, 69, 33—37. Провиђење је, према Блејку, овај пролазни свет тако изградило, да је грешка проузроковала и најмању могућу патњу за грешника (II, 31, 30—34):

> Усудио се не бих да се осветим, јер све су
> ствари створене
> И рука божанска изградила их тако, да
> грешник утећи ће увек,
> А онај што се свети, сам је злочинац
> Провиђења.
> Ако бих се усудио да на зрно песка спустим
> прст свој
> Осветнички, већ кажњеног казнио бих.

За проблем освете види такође III, 63, 39—41; 66, 38—39. Cf. **Annotations to Watson's Apology for the Bible, p. 25.**

[40] **Јерусалим**, III, 66, 1—56. Јединство, како га Блејк користи у сликовитом излагању, између грубости и милосрдног, чак експерименталног, интересовања за жртву, може се упоредити са Тацитовом оптужбом (**Annals**, XIV, 30) да су Друиди користили своје заробљенике у сврху прорицања, „јер су они сматрали законитим да пролију крв заробљеника на своје олтаре и да се саветују са боговима преко људског меса (et hominum fibris consulere deos fas habebant)". Иста је тенденција преовлађивала у еклезијастичном Хришћанству. Cf. Забелешке на Страницама **Четири Зоа**: „Христово Распеће ће бити оправдање за убијање Злочинаца".

[41] **Јерусалим**, II, 27.

[42] Ibid., II, 30, 19—20. Види Williams, II, 240—41: „Сва жива бића подлежу трима Неопходностима: започињању у Великој Дубини (најнижа тачка постојања), Напредовању у Кругу Зачетка, и Потпуности у Рају, или Кругу Блаженства; без њих ништа, осим Бога, не би могло да постоји. Три су ствари неопходне у Кругу Зачетка: најмање од свег живота, што значи почетак; грађа свих ствари, значи, раст, који се не може одиграти ни у једном другом стању; Обликовање свих ствари из неживе масе, значи, препознатљива индивидуалност". Друидски „Кругови" су се, међутим, јавили као тековине надљудског Божанства, ради кога се развој и одвијао, док је Блејкова „стања" створила „Божанска Људскост" у оквиру које је развитак био остварење индивидуалног постојања. Cf. **Јерусалим**, II, 35, 9—10:

> У Мени сва Вечност
> Мора проћи кроз осуду и устати из Гроба.

[43] **The Four Zoas**, IX, 709. Вилијамс (II, 197) је говорио о прилагођавању Божанства човековом нивоу. „Смртна Бића никад не могу да разумеју Бесконачност; она Бога не могу да замисле никако осим као нешто њима страно, која су међусобно различита, и дакле, **смртна**. Зато се Божанство, иако је у себи **бесмртно**, манифестује у схватањима **смртника** као **смртно биће**, као у Личности Исуса Христа, и других". Cf. Annotations to Swedenborg's **Divine Love and Wisdom**, p. 24: „Слажем се да постоји више од једног Свемогућег, Нестваралачког и Бога, али се не слажем да постоји више од једног Бесмртног бога; јер, ако је све, осим Бога, Смртно, оно ће Умрети, а то Бог брани". Види такође p. 11: „Човек не може да замисли ништа веће од Човека, као што здела не може да прими више од своје запремине. Али, Бог је човек, не зато што га је измислио човек, већ зато што је он створио човека."

[44] **The Four Zoas**, VI, 8—19. Ово је трострука представа „Кћери Албиона", које га растржу (**Јерусалим**, III, 66, 17—34) и своде његову визију на телесна чула. „Најстарија Жена", име јој пише на челу (1. 18), очигледно представља Вавилон Откривења (17:5). Три реда Примитивних Барда су-

према Вилијамсу (II, 230—31), били Барди, Овати (или Еуватн), и Друиди. Последњи од њих, Друид (Derwydd), је био врховни, и облачио је бело, као симбол истине и светлости. Оват (Ofydd) је носио зелено, као биље земље, а Бард (Prifardd), плаво, боју неба. Види такође Edward Jones, **Musical and Poetical Relics of the Welsh Bards** (London 1794, 2nd ed.), pp. 2—9. Страбон, **Geographica,** IV, 197, је Барде називао музичарима и песницима, овате онима који приносе жртве и физиолозима, а Друиде филозофима морала.

[45] **All Religions are One.** Cf. Williams, II, 232: „Нико не може бити Бард ако није: песнички геније (awen wrth gerrd); ако не познаје институције Барда; ако није беспрекорног морала." Редови првобитних Барда (стр. 231) су били одређени генијем (awen), напором (Ymgais), и својственошћу (dichwain).

[46] Williams, II, p. 256. За изопачење бардизма види стр. 248.

[47] **A Descriptive Catalogue &c.,** No V. Блејков извор за „остатак оних нагих Хероја у велшким Планинама" је био повезан са Артуровом владавином и Милтоновим приказом древне британске историје. Због своје очигледне вере у осуду Римљана (**History of Britain,** Book II, **Works,** Columbia ed., X, 51) Milton је Друиде звао „Потомцима које не треба величати". Види Williams, II, примедбе на 1—3; 5—7.

[48] **The Four Zoas,** VIII, 398—406; Milton, I, 13, 17—29; **Јерусалим,** III, 55, 30—33. За двадесет седам неба и њихове цркве види Milton, II, 37, 35—43; **Јерусалим,** III, 75, 10—22. Cf. Захарија, 9:10; Откривење, 4:5.

[49] **A Descriptive Catalogue &c.,** No. V.

[50] Sloss and Wallis, II, facing 302.

[51] **Јерусалим,** II, 27: „Албион је био Родитељ Друида, и у његовом Хаотичном Стању Сна, Елохим је створио Сатану и Адама и цео Свет". У његовом је **Каталогу описа,** „Троструки Елохим" (cf. **Milton,** I, 13, 22) постао троструки човеков живот, који представљају три Британца. Буђење Артура (Албиона) „са сјајем десетоструким" се можда односи на десет **сефирота** кабалистичког „Дрвета Живота", које представља савршени облик Блејковог „Људског Постојања".

[52] Malory, **Morte d' Arthur,** XXI, vII.

[53] **Јерусалим,** II, 64, 12—17. Чињеница да је Блејк узео личност Артура наговештава везу са Александром, чија је легендарна слава вероватно утицала на Џефрија од Монмаута који је Артура и описао. Види J. S. P. Tatlock, **The Legendary History of Britain** (Berkeley and Los 1950), p. 312. Александрово трагање, као Артуровог претходника, за царском превлашћу, одражавало би човекову потрагу за универзалним земаљским рајем, освојеним и чуваним мачем. Блејк је сјединио своју идеју политичког јединства спроведеног у живот, са идеалом „Моралне Врлине" — основним узроком рата — и са његовим водећим учесницима: „Александрима и Цезарима, Лујевима и Фридрисима" (**Јерусалим,** III, 52). За Блејково удруживање друидизма са друштвом одсеченим од вечности, види **Јерусалим,** III, 66, 1—15.

[54] Ibid., III, 73, 35—42.

Три темпере Виљема Блејка

Роџер Фрај

□

Блејкове завршене слике нису никада побудиле пажњу или изазвале дивљење попут његових лавираних цртежа, дрвореза или гравира. Није лако објаснити ово занемаривање, јер те слике не само да показују владање техником која води најкомплетнијем остварењу идеје, већ и оно што је Блејку било личније у чистијем облику од других радова, са мање мешања оних незгодних каприца које је лажни романтични укус његовог доба пречесто наметао, чак и таквом оригиналном и независном генију.

Објашњење лежи у чињеници да је за многе Блејк, са свим својим неупоредивим даровима, божански надахнути аматер, пре него савршени мајстор своје уметности, те су тако вољни да толеришу оно што сматрају непотпуном контролом облика у раду, који допушта тек наговештаје и претпоставке уметникове визије. Сигурно никада није постојао тако јединствен и необјашњен феномен од натурања, посредством Провиђења, тог асирског духа унутар досадних, учтивих кругова осамнаестовековног Лондона. Што се тиче енглеске средње класе, чињеница је да је пуританизам спречавао век и по сваки уплив и излив песничког осећања и предане маштовитости, што би разрешило разлоге те појаве. Оданост пуританске Енглеске према Библији, посебно према Старом завету, је хранила дух као што је Блејков, управо из исконских извора — из највећих и најпроницљивијих описа које поседујемо.

Почивајући на нејасним, а силним сликама из хебрејског и халдејског песништва, постигао је толику равнодушност према стварном материјалном свету, путем таквог личног опажања елементарних сила што колебају дух надама у бесмртност и страховима бесконачности, да је унутрашња визија постала неупоредива и прецизна, јасније одређена него било шта пред чулима. Тако су његови облици видљиве допуне речи као што су **дубина, многе воде, небесни свод, основе земље, јама** или **мноштво,** чија јачина мрља и обогаћује смисао Старог завета. Блејкова уметност нас покреће ка једнако сличном призивању огромне снаге елемената. Он се управља према тим духовним сензацијама, доносећи из спољне природе и најмањи могући садржај, који га спречава да уопште створи видљиве облике. Пошто га обухвата до крајњих граница, чак и тада, он не може да пређе оквире који опкољавају сликовни језик; чак је био принуђен да понешто прихвати из спољне природе у свој визионарски свет, а његови најразузданији изуми су само нови спојеви и растресена сећања на стварне предмете опажања.

Највећа иронија је да су облици, које је освојио као погодна средства израза сопствених запањујућих представа, сами за себе били од најмање изражених и грандиозних, са којима се уметност икада суочила. Десило се то са изношеним рухом исцрпене класичне традиције, давно испражњеног значења и познате по високопарној реторици, које је Блејк морао да састави у рухо сопствених величанствених и опсежних идеја. Његова природа била је опседнута овим идејама у себи, те га је приморала да буде сасвим без знатижеље за тричаве и пролазне ствари које је садржала земља. Имао је потпуну антихеленску нарав; према тим феноменима није имао обзира, било у шали или збиљи; били су за њега и сувише провидни да би му задржали око, док су она устрајна научна ископавања од неизмерних могућности природе, тек подесни облици да би му подстакли идеје, а били су ван моћи природе и оскудних традиција које му је нудило његово доба. Тинторето, који је на један начин поседовао сличну нарав и исту потребу за директним препуштањем у открића сопствене визије, имао је срећнији положај. Ако поредимо, он је био обичан и прост видовњак, али богатство и изражајна снага облика која му је била при руци путем Тицијанове и Микеланђелове уметности, спречила му је прилаз неком непобитнијем достигнућу.

Околности показују да оно што је Блејк урадио свакако није обимно и са-

држи већи узлет маште. Да је то био покушај који је остао без последица, изолован и недовршен, обележен одређеним нескладом и жељом за разумним редоследом — мора се дозволити и можда разјаснити зашто Блејк није шире прихваћен, уз наше највеће ствараоце.

Византијски стил који исказује био му је непосредно, божански објављен; било да се тако догодило или да га је постигао кроз мутне црте на Отлијевим графикама или кроз илустроване рукописе, невероватна је чињеница да је и на час успео у обнови те некадашње присности и величанства у изразу, које га смешта уз велике „византијске" цртаче као јединог дораслог тумача хебрејске митологије. Његов „Бег у Египат" одмах ће призвати Ђотов однос према истој теми у капели Арена у Падови; сличност у једном смислу вара, јер Ђото се одваја од византизма на сличан начин којим му је Блејк прилазио, тако да се две ствари на путу мимоилазе. Ту је мало од Ђотовог нежног људског осећаја и још мање његовог робустног рационализма, а оно што имају заједнично — оно што је Блејк разоткрио, а што је Ђото наследио, је сентимент натприродног поноса, свештеничка достојанственост и надљудски разлози у покрету. Више него на Ђотовој верзији, Девица која седи на престолу сва је у споменичком положају, непомичних удова и у строгој симетрији коју је источна уметност користила да изрази потпуно повлачење из света чулности. Није мања ни изузетна изражајност чудног и узвишеног расположења у покрету, поновљена са узбудљивом монотонијом у фигурама Јосифа и арханђела. Човеку који је створио линије ових фигура, чини нам се да је апсурдно одрицати моћ цртачке вештине. Још од Ђотовог времена, једва да је неко тако цртао — поједностављивање је било могуће само као последњи труд испољеног наукâ, који прочишћава од сувишног; овде је једноставност облика резултат страсног стремљења према директном симболу саме идеје.

Блејкова уметност је свакако оглед за наше теорије естетике. Она смело брани уметност која је језик за преношење распаљене мисли и осећања, која схвата предмете опажања као средства до циља, те од њих не зависи и прихвата их само за своју сврху. „Поезија", каже Блејк, „састоји се у смелим, пркосним и надмоћним замислима; и да ли ће сликарство бити сужено на ниски посао имитираног представљања пуких смртних и ишчезавајућих твари, а не као што су поезија и музика, бити уздигнуто у сопствену сферу откривања и визионарске представе?"

Теорију на основу које је уметност допадљива искључиво по асоцијативним идејама природних ствари које су имитиране, лако је порећи, уколико узимамо у обзир музику и архитектуру; у њима је бар допадљивост духу настала директно у језику, који нема друге користи до побуђивања властитих идеја и осећања. У ликовној уметности, нетачност по којој је природа љубавница, уместо да је слушкиња, изгледа готово неизбрисива, па је тешко убедити људе да су све већа научна истраживања феномена и нарасло *знање о томе како се ствари указују* према нашем виду, спремна да промене начине, али не да повећају снагу *ликовне изражајности*. Тако византијски уметници, са знањем о појавности знатно мањим од данашњег просечног студента уметности, могу да заокруже израз имагинативних истина за који се и наш највештији реалиста не усуђује да покуша.

Суштинска снага сликовног, као и у другим уметностима лежи у коришћењу фундаменталног и свеопштег симболизма и ко све има инстинкт за то, може да пренесе идеје, мада поседује само почетна знања о правим облицима природе; онај који то нема, сакупљањем и посматрањем неће успети да допринесе духовном богатству човечанства. Блејк је био суверен и убедљив господар овог језика, којим дух саобраћа своје најтананије и неодредљиве импулсе. Могао га је користити до најразличитијих страна; и ма-

да је сублимност заснована на страви најпре стизала до његовог ума, могао је да изрази, као што се види на слици „Бег у Египат" — језгровитост божанског самопосматрања. У слици „Давид и Витсавеја", он додирује другачију поруку и указује на истинску снагу симболичне изражајности. То не чини у изгледу саме фигуре, нити то постиже обичним чулним мамцима којима успева да постигне атмосферу препуштања блуду. Пре кроз претеране тропске цветове и архитектуру која сама цвâ у оријенталном изобиљу, у уоијаној поморанџи од облака до натприродно зеленог дрвећа, где је дух узбуркан предосећањем чудесног блаженства.

Читава уметност даје нам искуство слободно од узнемирујућих стања из правог живота. Блејкова уметност, више сабрана од многих, нуди нам искуство које је сасвим изузето од телесних и физиолошких додатака, а такво наше искуство има чистоту, јачину и издвојеност сна. 1907.

Превео са енглеског
Никола Шуица

■

Тајна и материја

Кетлин Рејн

□

Изгледа да ће, без обзира на задивљујућа технолошка достигнућа, ово столеће бити запамћено по обрату посткартезијанских премиса које је створило. У много видова и форми види се поновно потврђивање традиционалног, некад опште распрострањеног схватања о зависности онога што зовемо „материја" од умног или чак духовног извора.

Ово померање дуго поштованих премиса долази из два извора, на први поглед независна али све више усмерена истом циљу: оживљавању интересовања за дух и приближавању граница научно мерљивог.

Већ крајем деветнаестог века постојао је покрет реакције против самозадовољне владавине наивног материјализма у покретима као што су теозофија, психолошка истраживања, хипнотизам, тајна друштва која су ускоро била праћена психологијом Фројда и Јунга. Превођење и ширење дела источњачке мудрости Кине, Индије и Средњег истока, као и проучавање упоредне митологије, припремили су терен за додатни подстицај корениитој критици западног материјализма. Истовремено је сама наука, нарочито на пољу физике, тако рећи дематеријализовала материју. Ови наизглед чврсти предмети, који нас тако неизбежно окружују, постају, под прецизним оком апарата модерне физике, Шекспиров „варљиви сјај", тајанствена поља невидљиве и немерљиве силе, без тварности, „безобличне и празне" као на почетку стварања. И заиста, почетак Стварања света, сада и увек, биће тајна: тајна свести и духа, што напослетку и изгледа вероватно. Јер свет каквим га опажамо чулима не ствара однос који би могао бити описан у границама материјалних узрока или мера као што је једна тако чврста, опипљива, извесна и суштински стварна материја каквом смо је схватали током последња три века. Ипак, популарно мишљење и даље се држи застареле космологије која потиче из картезијанског одвајања свести од њеног предмета, „природе": одвајање које оставља свест као пасивно огледало,

а подстрек прима од беживотног и самосвојног механизма — обрнуто од традиционалног погледа (њега ћу овде бранити) који, насупрот томе, види „материју" као огледало душе. „Стварност" је и даље, онима који не размишљају, не чудо и откривење, већ спољашња, одредива, предвидива, суштаствена стварност, која се филозофији, а сада и самој науци природе, чини тако проблематична.

Увек је било противних гласова. Ирском нематеријалистичном филозофу Берклију из XVIII века проблематична природа материје била је савршено јасна; он је то представио замишљеном (или можда стварном) ученику који је простодушно веровао да црвена и жута лала из баште стварно постоје без свести, у некој твари која не мисли — у материји. Берклијев доказ је феноменолошки: што год лала стварно била, све што знамо јесте да она има облик и боју, а остало, односно осећаји, постоје само у свести посматрача; шта год да видимо, није „немислећа твар".

Берклију је сигурно било познато Плотиново одређење материје, неприхватљиво за модерног физичара. Материја је у метафизичним терминима Плотина „не-биће". Овим он не мисли да је материја апсолутно непостојећа, већ да не поседује битна својства као што су црвене и жуте пруге на Берклијевој лали — присутне само у уму и у души. Али, Плотин образлаже:

„Пошто материја није ни душа, ни ум, ни живот, ни облик, ни разум, ни граница, нити, пак, запремина, шта она може да створи? Будући да је страна свему овоме, она не може бити заслужна за означавање битисања, па је с правом названа не-бићем... Она је стварна не-бићем, само сенка и замишљај свеукупног и жеља за постојањем: истрајати без становишта, сама по себи невидљива а избегавајући жељу онога који жели да схвати њену природу. Овде, где је нико не примећује, она је на неки начин присутна: али је онај који силно жели да је посматра не може сагледати. Према томе, она је привиђење које није присутно, али не може да ишчезне: неспособна ни за какво именовање, без снаге интелекта; саздана је са недостацима и обликом као да је сачињена од стварног бића. Стога, избегавајући сваки назив, она измиче нашем истраживању... а појавно биће које срећемо у њеном облику јесте не-биће, као каква лебдећа опсена" (**Енеаде,** III књига).

Све што примећујемо је **маја,** систем привида. Та стално променљива „маја" се одједном показује као варка и постаје Богојављење, откривење у и за живу свест.

Као дете, била сам — као сва деца — природни платоничар, видећи у цветовима које сам волела жива и разумна бића. Наводим одломак из рано насталог дела **Лица дана и ноћи:**

„Могу ли ја тачно да пренесем шта је у мом првом сећању — када сам имала три године или чак мање — било цвеће? Стајала сам и гледала у тамноцрвени слез који је растао испред дрвене ограде у башти мојих родитеља, а иза које ја никада нисам зашла. Знала сам да нешто постоји иза слезових цветова, не само дрвена ограда, већ неки цвет који је живео и живео, никада не долазећи до свог краја... Свет је био иза слезових цветова, а испред њих ја. Они су били овде и сада... Светлост је обасјавала тамно црвене петељке цветова у које сам гледала...

Цвет је био лице, исказ. Исказ чега? Самог себе, као што музика исказује себе, слика себе. Из чега се састоји исказ, слика или музичко дело? Од чега је цвет? Цвет је неразлучив, као Мона Лиза или Сфинга, те загонетке које су саме своји одговори. Са првим искуством и познавањем ствари, самих по себи савршених, цветови су, за мене, била лица, може се слободно рећи, којима свет гледа нас и којима ми гледамо лице света. Ко не познаје та једноставна, мирна, насмешена лица природе? А опет, у ком смислу је цвет више целина од стабљике или корена? Како то да су они тако убед-

љиви као да су бесмртна бића?... Цветови који трају само неколико сати и мењају се сваког тренутка, ипак за нас имају неко уображење стварности. Ако се мењају, то се дешава док ми не гледамо, јер нам увек показују тиху и једноставну мирноћу. Мало има облика или израза у природи или уметности по којима знамо, са тако потпуним убеђењем да се ту природа открила и изложила своју суштину, да буде виђена и упозната. У то уображење о цвећу, у тако потпуну и неизбледелу слику, годинама нисам имала разлога да сумњам."

То је, свакако, за нас природан пут којим можемо искусити свет као живу присутност. Касније, студирајући ботанику, нисам проучавала природни свет као мерљив; то сазнање сам искусила као замишљену промену средишта, што је само по себи било задивљујуће. Али та лица и те прилике се губе када оштро рационално оно замени егзистенцијалну спознају. Поново наводим из свог првог есеја:

„Знати превише значи увек изгубити предмет; знање рашчлањује обрисе, али их само веровање ствара."

Написала сам „знање", али да сам тада била пажљивија у бирању речи, или да сам се боље сналазила у речнику филозофа, написала бих „анализа" пре него „знање", пошто ми је на уму било сводљиво знање. Али, настављам:

„Своје цвеће и биљке други пут сам орела у школи, на часу ботанике. Семење кукуруза, збијено у унутрашњости стаклене лампе, квашено позадином чисте, беле упијаће хартије, раширене, светлуцаве коренове длаке и покошени изданци. Проклијали грашак и пасуљ жудели су за светлошћу у тамним плакарима, бело-жућкасти и деформисани. Исечени комадићи кромпира, плаво-црни због јода (што доказује присуство скроба), стављени на дугачке дрвене табле; преполовљена зрна грожђа, која нико није смео да једе, гломазна подземна стабла перунике и, са кореном ишчупане, влати жуте траве са својим нежним и ситним кртолама, земља која је пала на наше свеске удахнувши природу у њих. Пажљиво смо учили да меримо вагом, као и имена одређених делова: лист, влат, петељка. Раздвајали смо цвет на делиће и именовали чашичне листиће, петељке, прашнике, плоднике, тучкове, филаменте, нектар. 'Чашични листићи' су, писали смо у свескама, 'модификовани листови.' Истина носи сопствено убеђење и ово излагање ми је отворило један нов свет. Чашични листићи су зелени и врло често изгледају као листови, као на пример у ружином пупољку, са сићушним зачетним влатима које расту са његових врхова. Петељке су, такође, модификовани листови, могући и дивни. Петељке зумбула су у почетну зелене, чак и код осетљиве дивље руже изгледају као листасте вене; плодник је увијен лист са семењем на својим ивицама. Поново истина — махуна грашка са својом средњом жилицом на листу и зеленим странама — ко може да посумња? Сви цветови су листови, сво месо је трава. Цвет, биће, лице? Потпуно су нестали. Ружа није друго до лиснатa грана или дугачак изданак дивље руже, скраћен, обојен и помало миришљав. Цвет није друго; измиче и нестаје у зеленој дивљини вегетације. Ми га тражимо исувише близу и он је за нас изгубљен."

Нисам читала Плотина, али сам, сама за себе, открила нестајање облика које собом доноси аналитичко испитивање материје. Изгуби-се тајанство самог бића, ако следимо Плотинову лебдећу „опсену". Али најгоре је тек требало да дође. Губећи присуства природних облика и „виђења", наднаравна природна огледала нам се враћају из друге врсте стварности, непосматрана аналитичним духом и редукционизмом квантитативне науке, низом значења и количина, и ми, пре или касније, губимо слику сâмог човека: закључила сам, на своју штету:

„И шта је још људско лице?... Шта је онда скуп органа посебних чула, на једном крају централног нервног система који сачињава лице као препознатљиву

целину, биће, особу? Мислити предалеко на овај начин води у лудило за које не постоје лица на улицама; у возовима и аутобусима нису људи него окупине органа који су на врху ничме, чије су горње кости проширене и мало савијене — али нема лица као ни стомака, ни груди, ничег другог сем оивиченог круга пужа голаћа или медузе. У овом свету без илузија морамо нестати од туге и неизвесности. То мора да се десило неком лудом биологу — кога је наука осудила."

Ја сам, у ствари, извесно време пролазила кроз ту мбру губитка живог присуства у празнини чисте материје. А зар то није искуство кроз које је свет прошао у нашем веку, кроз губитак душе и одређивање природе? Рађање је једна „слободна" Американка описала као „избацивање тикве". Та ужасна изрека ме је утолико више погодила што сам и ја прошла мбру доживљавања природног света, укључујући и људски свет као свет лишен живота. „Све што живи свето је", рекао је Блејк. Механизована природа није ни жива, ни света. И шта је тиква да од ње не би требало да направимо застор за лампу, као у паклу Аушвица и Бухенвалда? Наиме, одломке које сам управо прочитала написала сам у тим раним годинама покоља.

Дугачак и тежак је био мој интелектуални пут од тих дана да бих поново открила обновљену дечју визију у другим премисама:

„Дуго пошто су лица света за мене ишчезла, поново су почела љупко да се враћају. Али сада не само као цветови већ су и у листу, корену и грани била скривена лица. Где год да сам била, лица би ме окрзнула погледом, а мени је било задовољство да их срећем. Видела сам сенку дрвета у гранатим венама листа, или лист у зимским обрисима дрвета. Појављивала су се кроз прозор воза који се приближавао Лондону, заклони на врховима димњака повијали су се као закукуљене калуђерице, дирљиве у свом изгледу; или изражавање нежности на тмурном зиду од цигала, где светлост пада преко сенке, преламајући површину у осмех..."

Открила сам „ствари по себи... Савршене изразе чија истина није случајна него потпуна... На њима заснивамо наш наизглед чврст свет — они су наша terra firma".

Још као неука млада жена, сасвим случајно сам набасала на ове ствари, после дугих година јављања трагова те Традиције, која је, у ствари, ослонац искуства саме невиности. Разрађујући учење зен-авеста, Анри Корбен описује управо онај живи свет који је Блејк познавао, а који сам ја интуитивно осећала. Он пише о погледу на свет по коме су појаве схваћене не као „ствари" него као жива бића или Биће — платоничарска светска душа — представљено Уобразиљи. Корбин каже:

„Да бисмо схватили наум који се зачео у свемиру када је земља појмљена, замишљена и оваплоћена у лику свог Анђела, морамо одговорити на питања која се тичу суштине ('шта је то'), питања која се тичу особа ('ко је то' или 'на кога се то односи?'). На пример: **ко** је Земља, **ко** су воде, биљке, планине, или **на кога** се оне односе? Одговор на ова питања ствара један замишљени Облик, а он се у сваком од ових случајева односи на присуство одређеног стања."

Моје најплодније откриће, или, боље рећи, поновно откриће као песника и истраживача јесте да је свет — живи свет. Слику детињства може оборити логичка убедљивост рационалне мисли, чија неподесност не лежи у начину него у премисама, неразјашњеним неискуством младости, присиљена (како се чини) у име интелектуалног поштења да жртвује визију раја, као што сам то ја урадила током својих студентских дана у Кембриџу.

Своје лично ослобођење дугујем, свакако, највише Виљему Блејку, чији су ме извори и учења заокупљали више од четрдесет година. Блејк одговара Локу и његовој школи — који тврде да знање долази једино преко чула и да је наше

понашање сложен систем механичких ра дњи — да чулни органи не могу да објаоне разлике између створења чији су органи слични, али чије су природе толико разноврсне. Пиле и јастреб имају исте чулне органе, али њихове природе су и те како различите!

... немају ли миш и жаба ...
Очи и уши и чуло додира? Чак су
и њихова станишта
И њихове тежње различите, као и
њихови облици и њихове игре.

(Визије кћери Албиона)

Када се одричемо маштовите мисли због разложне, природа престаје да буде читљива:

... Стена, Облак, Планина,
Сада се не оглашавају као у доба
срећне вечности
Где јагње одговара дечјем гласу, а
лав човеку у годинама
Дајући им слатке поуке; где Облак,
Река и Поље
Разговарају са ратаром и чобанином.

(Вала, VI, 134—138)

Без те визије, имамо само земљу мртвих ствари:

Удаљене звезде ишчезавају; небо
је гвожђе, земља сумпор
А сва се брда и планине скупљају
као спарушена тиква.

(Јерусалим, 66. 81)

Блејк је схватио чулни универзум као огледало саме људске Маште:

... у својим Грудима носиш своје
Небо
И земљу и све што погледаш; иако
изгледа Ван, то је Унутра,
У твојој Машти, од које је овај
Смртни Свет тек једна Сен.

(Јерусалим, 71, 17—19)

Као напредовање науке долази до тренутка када материја нестаје, тако се Машта, Корбенов mundus imaginalis, Блејково „божанско тело" поново рађају, пуни облика, стварнијих што више припадају не врсти доживотне материје већ живом универзуму самог духа. Далеко од тога да буде учење другачијег света, овај обрат премиса посткартезијанске науке враћа појавама њихове вредности и квалитете. Чула се, не више пасивна пред механизованом природом, опет употребљавају, према Блејковим речима, као „Око Маште", које је право „место" „Сталне Стварности Света што видимо да се одбија од овог Стакленика Природе."

Превеле са енглеског
Зорана Поповић и
Милена Борисављевић

■

Виљем Блејк

Т. С. Елиот

□

I

Ако се прати Блејков дух кроз неколико етапа његовог поетског развоја, немогуће је сматрати га за наивног и дивљег човека, за дивљег мезимца хиперкултурних људи. Ишчезло је оно што је било чудно у њему, а оно необично је схваћено као особина сваке велике поезије: нешто што се налази (не свуда) код Хомера, Есхила, Дантеа и Вијона, дубоко и скривено у Шекспировом делу — као и у другом облику код Монтења и Спинозе. Просто се ради о једној необичној честитости која је у свету, преплашеном да буде честит, необично застрашујућа. То је честитост против које се цео свет заверио, зато што је непријатна. Блејкова поезија носи у себи непријатност велике поезије. Ништа што се може назвати морбидним, неморалним или перверзним, ништа од онога што показује слабост или помодност једне епохе не поседује ту особину; једино оне ствари које на основу изузетно напорног процеса симплификације откривају суштинску болест или снагу људске душе. И та се честитост никада не јавља без великог техничког савршенства. Питање Блејка као човека је питање околности које су се случиле да омогуће ову честитост у његовом делу и те исте околности одредиле су његова ограничења. Међу оне повољне услове вероватно спадају и ова два: како је Блејк рано постао шегрт у једној мануалној радионици, није био присиљаван да стиче било какво друго литерарно образовање осим оног које је желео; и како је био скроман гравер, није му се пружала никаква новинарско-друштвена каријера.

Према томе, није било ничег што би могло да му одвуче пажњу од његових интересовања нити да исквари та интересовања: ни амбиције родитеља или жене, ни друштвени стандард, ни искушења да се успе; исто се тако није излагао опасности да подражава себе или било ког другог. Те су га околности — а не, како се претпоставља, његова надахнута и неистренирана спонтаност — учиниле невиним. Његове ране песме показују оно што треба да показују песме једног генијалног дечака: огромну снагу асимилације. Овакве ране песме нису, као што се обично замишља, груби покушаји да се учини нешто што превазилази моћи једног дечака; оне више личе, када се ради о дечаку који заиста нешто обећава, на сасвим зреле и успеле покушаје да се достигне нешто осредње. Тако је и са Блејком, његове су ране песме технички изванредне и ньихова се оригиналност налази у повременом особеном ритму. Стих „Едварда III" заслужује да се проучи. Међутим, Блејкова наклоност према извесним писцима Јелисаветине епохе не изненађује толико колико изненађује његов афинитет према прворазредним делима сопственог века. Он веома много личи на Колинса, он је врло много човек осамнаестог века. Песма „Да ли на Идином осенченом челу" је дело осамнаестог века; њено кретање, њена тежина, синтакса, избор речи:

> Малаксале струне једва се крећу!
> Звук је изнуђен, тонова мало!

Ово је савремено Греју и Колинсу, то је поезија једног језика који је претрпео дисциплину прозе. Блејк је до своје двадесете године изразит традиционалиста.

Према томе, Блејков почетак као песника је у оној мери нормалан као и Шекспиров. Његов метод композиције у зрелим радовима идентичан је са методом осталих песника. Он има извесну идеју (осећање, слику), развија је увећавањем или ширењем, често мења свој стих и често оклева пред коначним избором.* Разуме се, та идеја долази просто, али се по доласку подвргава дугом процесу разрађивања. У првој својој фази Блејк се интересује за вербалну лепоту; у другој постаје прави наивко, што је заиста знак зрелости интелигенције. Тек када идеје постају више аутоматске, када слободније долазе и када су мање разрађене, почињемо да сумњамо у њихово порекло, да сумњамо да оне потичу из неког плићег извора.

* Не знам шта је требало М. Бергеру да без објашњења каже у свом делу »William Blake«: »mysticisme et poésie«, da »son respect pour l'esprit qui soufflait en lui et qui dictait ses paroles l'empêchait de les corriger jamais«. Др Сампсон у свом оксфордском издању Блејка, даје нам на знање да је Блејк веровао да је велики део његове поезије аутоматски, али примећује да је Блејкова ,,цепидлачка брига за композицију свуда очигледна у

песмама које су сачуване у грубом тексту... измена за изменом, промена за променом, прецртавања, додавања и инверзије..."

„Песме Невиности и Искуства" и песме из Розетијевог рукописа су песме људи са дубоким интересовањем за људске емоције и са дубоким познавањем тих емоција. Емоције су дате у крајње поједностављеној, апстрактној форми. Та форма је илустрација вечите борбе уметности против културе, борбе писца против непрестаног кварења језика.

Важно је да уметник буде високо образован у својој уметности; само је његово образовање такво да га свакодневни друштвени процеси који одређују образовање обичног човека пре ометају него што му помажу. Јер се ти процеси углавном састоје у стицању безличних идеја које помрачују оно што стварно јесмо и што стварно осећамо, што стварно желимо и што стварно побуђује наше интересовање. Дабоме да не штети обична чињеница коју стичемо, већ сагласност коју хоће да наметне акумулирано знање. Тенисон је одличан пример песника који је скоро потпуно прожет мнењем своје околине, готово потпуно утонуо у њу. Блејк је, с друге стране, знао шта га интересује и стога износи само суштину, у ствари, само оно што се може пружити, што не треба објашњавати. И зато што није био растрзан, ни уплашен, ни окупиран било чим осим егзактним констатацијама, он је разумевао. Био је го и видео је човека голог из центра властитог угла гледања. Њега се ни најмање није тицало зашто би Сведенборг био апсурднији од Лока. Прихватио је Сведенборга и на крају га одбацио из нених својих разлога. Свему је прилазио духом који нису помрачили облаци јавног мнења. На њему није било ничег од супериорног човека. И то је баш оно што га чини застрашујућим.

II

Али ако није било ничег што би Блејка одвратило од искрености, било је на другој страни опасности којима се излаже танав го човек. Блејкова филозофија, као и његове визије, његово понирање и његова техника били су његов свет. Према томе, он је био склон да им придаје више важности, него што би то требало да учини један уметник; а то је оно што Блејка чини ексцентричним и због чега он радо занемарује форму.

> Често кроз поноћне улице чујем
> Како млада блудница псовком
> Утире сузу новорођеном чеду
> И проклиње кужну постељу брачну,

то је гола визија;

> Љубав настоји само себе да задовољи,
> Да другог привеже за своје уживање,
> Радује се губитку туђег спокоја,
> И гради пакао, небу упркос,

а ово је гола опсервација; у „Венчању Неба и Пакла" дата је гола филозофија. Блејкова повремена венчања поезије и филозофије нису срећна.

> Ко хоће добро другом да чини, мора га чинити у Сићушним Деловима.
> Лупеж, хипокрита и ласкавац се моле за опште Добро;
> Јер Уметност и Наука једино могу да опстану у складу сићушних делова...

Осећа се да форма није добро изабрана. Можда позајмљена филозофија од Дантеа и Лукреција није богзна како занимљива, али зато мање вређа њихове форме. Блејк није имао онај изразито медитерански дар за форму који уме да позајмљује, као што је Данте позајмио своју теорију о души; он је морао да креира своју филозофију као што је креирао и своју поезију. Слична безобличност погађа и његову уметност цртежа. Свакако да је ова мана нарочито упадљива у дужим песмама — или тачније, у песмама у којима је важна структура. Не може се писати јако дуга песма, а да се не унесе нешто безличније гледање на ствари, или да се оно не раздели на разне личности. Међутим, слабост Блејкових дугачких песама свакако не потиче оту-

да што су оне визионарске, и сувише удаљене од света. Већ зато што Блејк није довољно добро видео, што је и сувише био обузет идејама.

Према Блејковој философији осећамо исто оно поштовање (као можда и према философији Самјуела Батлера) које осећамо према неком ингениозном комаду намештаја домаћег производа: дивимо се човеку који га је склопио од разних отпадака нађених по кући. Енглеска је произвела поприличан број оваквих предузимљивих Робинзона Крусоа; само ми, у ствари, нисмо тако удаљени од Континента, нити од своје властите прошлости, да бисмо се лишили предности културе, ако то зажелимо.

Можемо, забаве ради, спекулисати да ли би повољно деловало на северну Европу уопште, а на Британију посебно, да је тамо постојала више континуирана религиозна историја. Хришћанство није потпуно искоренило локалне храмове у Италији и њима тамо није било суђено да се сведу на патуљасту форму, што се догодило са нашим вилама и вилењацима. Можда ови други, заједно са већим саксонским божанствима, не представљају по себи велики губитак, али су зато за собом оставили упражњено место; можда је раскид са Римом још више осиромашио нашу митологију. Милтонови региони неба и пакла су огромни, али недовољно насељени простори испуњени тешким разговорима; а у пуританској митологији се запажа њена танкоћа. Што се тиче Блејкових натприродних области, као и претпостављених идеја које тамо бораве, не можемо а да не констатујемо извесну оскудност културе. Оне показују настраност, ексцентричност која често погађа писце ван оквира латинских традиција и коју би сигурно напао такав један критичар као што је био Арнолд. Али оне нису битне за Блејкову инспирацију.

Блејк је био обдарен способношћу да у великој мери схвати људску природу, обдарен снажним и оригиналним осећањем за језик и музику језика, као и даром за халуцинантну визију. Да је имао поштовања за безлично расуђивање, за здрав разум, за објективност науке и њима контролисао своје дарове, било би боље за њега. Оно што је захтевао његов геније и што му је трагично недостајало, био је оквир усвојених, традиционалних идеја, које би га спречиле да се пода некој својој философији и које би усредсредиле његову пажњу на поетске проблеме. Збрку мисли, емоција и визија налазимо у таквом једном делу као што је „Тако је говорио Заратустра" а то је изразито нелатинска врлина. Један од разлога зашто је Данте класик, а Блејк само генијалан песник, јесте концентрација која проистиче из неког оквира митологије, теологије и философије. Можда за то није крив сам Блејк, већ околина која није успела да пружи оно што је потребно таквом песнику; можда су га околности присилиле да фабрикује ствари, а можда је песнику недостајао философ и митологичар, иако је свесни Блејк могао бити потпуно несвестан својих мотива.

Превела са енглеског
Милица Михајловић

■

Шта је саветовао мистер Блејк?

Чеслав Милош

□

Блејка сам читао пре много година, и чак сам тада превео неколико његових песама. Озбиљније сам се њиме почео бавити недавно, и тек у последње време почео сам га помало разумевати. Американци и Енглези не налазе у њему сасвим исто оно што налази неко ко познаје, на пример, пољске романтичаре. Блејково име појављује се под пером наследника тих романтичара, Станислава Бжозовског, који је ваљда једино самом интуицијом ухватио суштину Блејковог позива, његову **енергију.** Ако дајем овај коментар, то је зато што се надам да не понављам оно што сам прочитао код англосаксонских школника.

Блејк је био миленарист и месијанист, али не по моди XIX века. Шара је код њега иста, то значи да је историја код њега обдарена покретом према циљу и да људска врста код њега пролази кроз три фазе: Пада, Искупљења и Нове Земље. Као код француских и пољских миленариста, текућа политика и историја везане су у његовој поезији и сликарству у један чвор. Био је, ипак, ранији, чврсто је припадао XVIII веку, и ваљда зато библијски образац, примењен на модерну историју, иступа код њега изразитије, без оне реторике о Епоси Духа и оних разнежавања пореклом од Русоа, који тај образац касније помућују. Признајмо пред собом шта замерамо свим проповедницима XIX века што нам предсказују дивно сутра које је одмах пред прагом, било да је у питању Сен Симон, Фурије, Мицкјевич, или пак аутори **Комунистичког манифеста.** То је „меки трбух" њихових доктрина, сањалачко отимање с њихова језика мисли о добром, осетљивом човеку кога је лоша цивилизација покварила — али који ће одмах опет бити добар. Блејково дело је у огромном степену израз његових политичких, радикалних страсти. Славио је побуну америчких колонија против Енглеске; био за француску револуцију, за Јакобинце, није подносио краљеве; тражио је слободу човека, потпуну, на пропаст државних закона и цркве. „Зора слободе", „Ломи оно што ум не сломи", „Даље, грудо, из основâ света", „Сила нека потискује силу" — то је сасвим као из Блејка. Млади Мицкјевич, васпитаник просвећености, био је ипак утолико од Блејка другачији што истински озбиљне медитације о Паду код енциплопедистâ и масона није било. У средишту Блејкова дела стоји Пад, али уопште не само у друштвеном значењу, јер се показује да је тај Пад резултанта начелног поремећаја са онтолошким димензијама, поремећаја ранијег чак и од Прворођеног греха. Затим преврат у науци, у техници (почеци индустријализације Енглеске) и у политици добија код Блејка облик почетка Апокалипсе, крваве жетве, и мада после њега треба да уследи миленијум, њему мора да претходи тако потпуна промена да се политика ту преноси у надљудску димензију. Блејков јунак је Космички Човек, Адам Кадмон кабалистâ, који је пао, али је искупљен и позван да буде срећан.

Блејк није био симболистички песник, ако под „симболизмом" треба да разумемо оно што су нам наметнуле књижевне групе и школе. И у својој поезији и у своме сликарству Блејк је саставио сопствени речник (како је неко назвао „граматику симболâ"), који уопште не жели да саопштава „неухватљива" стања; напротив, речи и слике слажу се код њега у систем знакова са сталним, за знакове „причвршћеним" значењима. Тако, на пример, циклус његових цртежа уз **Књигу о Јову** остаје загонетка, ако се не зна шта значи да једна личност ступа десном ногом, а друга левом. Ако неко хоће Блејка да чита, није му довољно да зна енглески, него мора да се савлада посебан Блејков језик, при чему је он само делимично преводив на језик дискурса, јер се тада губи вишеслојна Блејкова иронија, или тачније, што је овде ваљда прецизнија одредба, његов (дубљи од било кога комизма) **хумор.**

Блејк је важан моменат у историји Европе васпитане на Библији, која најзад, после много векова, преживљава реванш паганске филозофије, као и почетак ко-

вог култа, науке. Блејк или не заслужује да се дрежди над његовим шифрама, или присиљава на признање како је спор о догми Тројице, који се водио у трећем и четвртом веку, а и сада, макар нико о томе не размишљао, сама срж свеколиких спорова о судбини човека и планете. Такво тврђење може се учинити настраним, али нека се ту нађе. Довољно је рећи толико да, ако Бог Постања, који је створио небо, земљу, биљке, рибе, птице, животиње и човека, није исти онај Бог који нам је оставио учење Јеванђељâ, из тога потичу начелне последице. И то управо, дакле, да веза између историје човечанства и појам Тројице јесте садржај Блејковог дела, као што је то и у његовог учитеља Сведенборга.

Ја никако не могу да се начудим лакомислености с каквом се двадесети век односио према Сведенборгу. А нарочито лакомислености Пољакâ, који у својој књижевности немају много, сем романтичне поезије, па ипак ми се чини да истраживачи пољског романтизма нису Сведенборга познавали другачије, до из друге руке.* Сведенборг није био лудак ни шарлатан; сумњиво је, такође, да ли ишта објашњава ако се назове „мистиком" аутор чија монотона проза одаје велику педантност. Сведенборг је био **теург** (теургија: делатност човека у складу са силама божанским); или, ако су некоме драже приземне појединости, истакнут шведски научник осамнаестог века, члан Краљевске рударске комисије, који је у једном тренутку опазио да га развој посткартезијанске науке сатерује уза зид, да наилази епоха Суда када ће све хришћанске цркве бити осуђене на распад, а да је њему самоме припала у део мисија спасавања човечанства. Његови описи путовања по рају и паклу откриће су димензије људске **interioritas,** односно унутрашњости. Његове егзегезе Библије почивају на састављању граматике симболâ-архетипова, скривене у библијском језику.

За Блејка је духовна моћ која ће људе извести из дома ропства била Машта поистовећена са Пророчанским Духом, са делатношћу Светога Духа и са енергијом у њеној појединачној (particular) **форми.** Блејк се доста бавио Дантеом, Милтоновим **Изгубљеним рајем** и пажљиво је читао Сведенборга. Питања да ли су рај и пакао које су ти аутори описивали алегорични или дословни, код Блејка **нема,** пошто је оно што је измаштано — заправо најстварније. Блејк није примењивао тактику романтичарâ, који су („објективну"), истину давали у закуп Локу и Њутну, себи остављајући „свет унутрашњих преживљавања". По Блејку су Лок и Њутн живели у илузорном свету, на жалост убиственом, јер су образлагали „законе природе и друштва", односно ропство.

Сведенборг је, ако то хоћемо да прикажемо у великом сажимању, узрок слабости хришћанства видео у његовом подлегању паганству, које увек иде за политеизмом — а догма Тројице је у пракси, по његовом мишљењу, присиљавала духовнике и вернике да верују у три бога. Насупрот, ипак, аријанцима, који су јединство трију ипостази замењивали јерархијском лествицом: Отац, Син, Дух, саму догму је Сведенборг очувавао. Он јој је једино давао значење другачије него што су то дотле чиниле све хришћанске теологије. Он је признавао једнога Богочовека, Христа, који је Творац, Искупитељ и Утешитељ. Ако се теологија дотле трудила на одређивању односа лица Сина према Оцу, онда се овде све окреће око Богочовека, што значи да хришћанство код Сведенборга постаје више него икада антропоцентрично. Управо то је преузео од Сведенборга Блејк, с том разликом, ипак, што је унео много гностичких и манихејских елемената који су се изражавали у јавној ненаклоности према Јехови Старог завета. Мојсијев Бог се код Блејка мења у неку врсту затворског чувара, тиранина, или тачније у Nobodaddy или Никомтату, у творевину отуђења, као касније у Фојербаха.

Да ли је Блејк, који је себе називао „Христовим војником", био атеист? Нак-

* У својој књизи **Земља Улро** погрешно сам изјавио да у Пољској нема његових превода. Било их је (данас су мало читани), али су штампани у Лондону, и штампало их је Svedenborg Society. Анонимни преводиоци можда су били из круга Велике емиграције. Не бих рекао да су те књиге познате истраживачима у Пољској. Податак захваљујем госпођи Марији Дањилевич Зјелињској, која познаје лондонске библиотеке.

лоност коју Блејк данас ужива међу проучаваоцима књижевности у знатној мери се објашњава таквом интерпретацијом. А и теолози „смрти Бога“ с одушевљењем се на њега позивају, као што то чини, на пример, један од њихових вођа, Томас Џ. Елтизер у својој књизи **The New Apocalypse: the radical Christian vision of Wiliam Blake,** 1967. Мање-више половина књига посвећена је показивању како је Блејк под Богочовештвом схватио бескрајну моћ Човека, и да је обожавао сам узлазни покрет људског духа, што је, наравно, код Елтизера подупрто читавим поглављима о Хегелу. Свакако, много сродности везује Блејка с његовим савременицима и с млађима од њега (на пример, дух, вечни револуционар Словацкога), али неке врсте филозофије и поезије јесу супротности, те изгледа мало уверљивом тврдња да би кртица кад би имала крила била лабуд. Покушај да се Блејк преради на спекулативан начин ишао би против саме суштине његове есхатологије. Блејк се извлачи из линије просвећености и из линије романтизма, за што је сведочанство његов непријатељски однос према природи, коју он види као резултат катастрофе која је претходила чину стварања, а тај чин он назива Чином Милости, што значи да га поима на манихејски начин (Краљ Јасности допушта Елохиму да створи свет како би зло које се прокрало у краљевство архетипова постепено било искупљено кроз рад времена). У створеноме свету, значи ономе који се налази између катастрофе и Апокалипсе, делује Време, па ће најзад Природу, која цела трпи и пати, спасти човек када се приближи свом Спаситељу, Христу. Блејков радикализам, изузетан по томе што се у њему иронична нетрпељивост према „Мајци Природи“, као и према свакој „природној религији“, сједињује с одушевљеном вером у моћ Маште (и са одвратношћу према рационалистичкој филозофији), више је библијска визија у светској прерушености него обрнуто, и Блејкове **Пророчне књиге** глас су новог Језекиља, кога пали Албион неће да слуша.

Десет заповести је у западним земљама постало такозвани основ строгог и фарисејског морала, који чувају државна власт и Црква: Блејк је мрзео тај морал забранâ, и у своме гневу је позивао на разбијање Мојсијевих плоча. Његов Бог, Исус, ослободио је људе од власти закона. Да је Сведенборг могао да расправља са Блејком (а умро је 1772, док је Блејк био младић), можда би рекао да ученик, управљајући се исправном моралном љутњом на неправду и угњетавање, уништава оно што је учитељ вредно проглашавао, то јест јединство личности Спаситеља и Творца, даваоца Десет заповести. Блејк је и са Сведенборгом, иако га је високо ценио, ступио у спор, пишући као неку врсту пародије сведенборговског Раја и Пакла, на шта указује наслов: **Венчање Раја и Пакла.** Ако долази до венчања зла са добрим, онда значи да је реч о „изокретању вредности“, јер оно што се назива добрим може у неким околностима да буде зло (на пример, благост и покорност према тиранину), а оно што се назива злом, може да буде добро (на пример, погубљење краља). Стога Блејк изокреће знакове тако темељно да Милтонов Сатана постаје Месија, а Сведенборгови ђаволи постају анђели. Његов Исус, наравно, налази се изван добра и зла Десет заповести, јер позива на ослобађање револуционарне енергије, он је Христ-тигар, и он истовремено носи безгранично праштање.

Блејк је у тим помислима имао много наследника. Пишући о њему на пољском, морам узгред да напоменем да Пољаци не разумеју много од онога што се дешава у англосаксонским земљама, пре свега не разумеју каква је била тамо био морални ригоризам, пуританизам који се хранио бедом угњетених, и да су истовремено постојали чудотворци у науци и техници. Отуда њима и западна Слобода, зачета из протеста против моралних строгости, личи само на анархију. Уосталом, неки догађаји из новије историје могу становнике европског континента наводити на скептично гледање на венчање зла

са добром. Ниче је сањао о великом владаоцу, о Цезару са душом Христа, али то није био превише разборит сан. Овај и онај из нашег времена мисли понекад о Феликсу Ђержињском, који је био кадар да напамет говори читаве строфе из **Краља Духа** Словацког, што западним „блејковцима" неће много говорити пошто нису чули ни за Словацког ни за Ђержињског. Оно, што је уследило сто и више година после раздобља великог полета, не треба да буде окретано против Блејка. У време кад се водио амерички рат за ослобођење и кад је, убрзо потом, у Француској избила револуција, није он једини веровао у велику жетву из Откривења св. Јована.

Враћамо се на догму Тројице. Ако то преведемо на световни језик, гностичко и манихејско кидање веза између Стварања и Искупљења означава да је човек у свемиру потпуно сам, и да сам себи мора да буде прометејски спасилац. А спасилац не може постати другачије него преузимајући на себе знање, кривицу и патњу ради тога да би се установило тоталитарно друштво за оне који не желе ни знање, ни кривицу, ни патњу. Та проблематика је Блејку била потпуно туђа. Тек после више од пола века од његове смрти она је са свом оштрином формулисана у **Легенди о Великом Инквизитору.**

Можда би било довољно позвати се на дивљење према Блејку као песнику, да би се објаснило због чега сам толико часова посветио читању његових дела и дела о њему. Али пошто у Блејка свака цртица и свака реч нешто **значи,** односно има функцију не само у оквиру датог система, Блејк ипак не побуђује чисто естетска уживања. Ако га на своју страну вуку час хришћанске општине, час револуционари, час психоаналитичари, очевидно је да по садржају није тако мршав као бројни поети двадесетог века. Разлози моје заинтересованости су мање-више следећи. Прво. Можда има људи за које историјско време не мора да се слаже у циклусе који теже Испуњењу; као у Библији, мада таквих људи има, ваљда, много мање но што се претпоставља. Ко зна није ли боље да признамо своје ограничене могућности у том домену, то јест да почињемо лудовати кад се време огољава од наде, од смисла. Месијанистичко наслеђе, и то у његовој пољској варијанти, доста је тешко, иако би неко могао сматрати да ту делују и сталне одлике људског ума. Данас се праве шале на рачун чувене лимунаде која је, по Фуријеу, једном требало да замени воду у морима; није много више остало ни од пословичних снова. А пророчки дар умемо да распознамо, макар се, као у Блејковом случају, велики занос, од кога је тако много очекивао, завршио владавином Светог Савеза. Блејк ништа не преслађује — довољно суров у приказивању Улроа, земље смрти за живота, он заправо пева о крају овога света (Еона) у својим химнама у славу препорођене Богољудске породице.

Друго. Покушавајући да расветлим откуда се, како и зашто појавио у осамнаестом веку Сведенборг, наишао сам на Блејка, и његов хумор показао се као добар водич. Пољски и француски романтичари повремено су читали Сведенборга (иако не много и само у француским адаптацијама), али интерпретирајући га мало наопако, јер их је привлачио његов „онај свет", док цео његов систем „кореспонденција" између форми опипљивих ствари и човекове субјективности није баш тако оносветски. Пример таквога погрешног, етеричног сведенборгизма јесте Балзакова **Серафита,** написана, узгред речено, у време кад је осећајни дебељко преживљавао највећи љубавни занос према госпођи Ханској, и отуда у роману срећемо две братске душе у симболичним снеговима изнад норвешког фјорда. Из истог времена је поема Словацкога **У Швајцарској** — норвешки снегови ту се претварају у алпске снегове, а нешто касније, у његовом **Анхелију,** норвешки снегови се претварају у сибирске снегове.

Најзад, што је можда најважније, врло много тога крије се у Блејковим нападима на Њутна. Мада на овоме месту морам да прекинем, јер не пишем о Блејку читаву књигу.

□ □ □

БОЖЈА СЛИКА

Окрутности је дато Људско Срце,
Зависти је дато Људско Лице.
Страва је одевена у Човечији
Божански Облик,
Потаја је обукла Људски Огртач.

Људска је Одећа од гвожђа
искована,
Људски Облик: Ковачница пуна
жара,
Људско Лице: Пећ подземне
ливнице,
Људско Срце: Ждрело увек гладно.

Та кратка песма, коју сам превео некада, доста давно, почивала је у једној мојој свесци. Она добро илуструје то што сам малочас рекао о Блејку. „Где нема човека, природа је јалова“: и добро и зло, и лепота и ружноћа, код Блејка песника и Блејка сликара увек добијају људски облик. То се види у његовим веома раним песмама о годишњим добима. Пролеће, наравно, ступа по ливадама британског острва као лепа девојка. Лето, млади бог, јури на двоколици, трчи по шумама и купа се у рекама. Јесен, зрела жена, оставља на одласку „златни дар“ воћа. У зиму злослутни људождерски див „огољује земљу“; касније, у **Пророчким књигама,** такав бог зиме биће старац Уризен, или, отрпнут од Маште, Ум који све замрзава.

Зашто је Блејк највећим генијем у сликарству сматрао Микеланђела? Одговор: зато што је Микеланђело целокупну космичку драму представљао као акцију добро насликаних (линија!) ликова. У Сикстинској капели Творац је човек — није ни икона, нити се крије иза облака, већ прстом додирује Адамов прст. То је Сведнборгов Богочовек. Блејк је беснео пишући о венецијанској школи, јер је наслућивао у њој опасност, као да је колористичка осетљивост те школе најављивала импресионизам и нестанак из сликарства људског лика, снажно уоквиреног линијом. Све „силе и власти“, све моћи људске душе отеловљују се у Блејковој поезији и сликарству као алегоричне личности, мушкарци или жене, као у ренесансним маскама-призорима.

Тај Блејков пантеон је чудно мушки. Није да је у њему недостајало женских ликова, такође би га немогуће било оптуживати да је равнодушан према судбини жена. На пример, његов алегорични цртеж ослобођених трију континената показује нагу белу жену, Европу, у сестринском загрљају, с црном екс-робињом, Африком, и са индијанском екс-робињом Америком. Програмска одбрана слободне љубави (и искушења којима је био изложен желећи да истраје у браку) враћају се у многим његовим делима. А ипак, његове главне дејствујуће, стваралачке фигуре су мушкарци-освајачи. Земљи еротског сна не припада много високо место. Нови Јерусалим препорођеног Адама треба да се посвећује непрестаном рату и лововима — интелектуалном рату и интелектуалним лововима — што значи да су Наука и Уметност код Блејка облик мушке агресије. Тешко је изрећи суд колико у томе има манихејске нетрпељивости према рађајућој, женској Природи (Вала, нека врста Мајиног застора), колико протестантизма стиснутих уста, који се често свети онима који се буне против њега. Било како било, Блејк тако изразитим нарушавањем равнотеже не може да не одбија људе васпитане у другим религијским традицијама. Женственост створенога и читава богата симболика која означава прихватање света, код Блејка не постоји, нема код њега места ни за Невесту из Песме над Песмама, за Аја Софију, ни за Божју Родитељну. И можда земља вечних интелектуалних ловова и није најмање утопијсна од његових

вих идеја. Па ипак, треба забележити у његову корист да је успео да избегне илузију, нарочито својствену словенским месијанистима, који су нову еру замишљали као крај свих егоизама. The Spektre (Привиђење или Ego) није код Блејка нешто чега ће човек икад успети да се ослободи. Зато је Блејк био уверен да је могуће Привиђење упрегнути у посао, то јест ставити га под власт Маште.

Превео са пољског
Петар Вујичић

■

Виљем Блек

Милош Црњански

□

Сто година од оног вечера када је умирао (12. августа), певајући на самртној постељи још песме, док га је жена гледала задивљена и уплакана. — „Нису моје, не нису моје" — шапутао је. — Овај Келт, суграђанин Милтонов и земљак Шекспиров — како га Свинберн назива — свакако је уз Шелија најмутнији и најанђеоскији од свих енглеских лиричара. Син занатлије и сам убоги занатлија целог свог живота, цртач и сликар Блек је имао упаљено светлу реч, али разливену реченицу, као да се после цртања оштре готике Вестминстерског самостана, напијао Светог писма до бунила. Аскет и сензуалан, у исти мах, живео је у визијама и предлагао бигамију. Непознат и непризнат, у сиромаштву, мрсио је својим прстима раскошну разливеност својих мистичних поема. (Book of Thel — Tiriel — Songs of experience. — Milton. — Jerusalem итд.) Залуђен дахом Слободе у данима француске велике револуције, тражио је додир с левичарима Лондона, да ипак, целог живота, остане сањало, несигуран, као месечар (An Island in The Moon). Нека би, као подстрек, поводом стогодишњице његове смрти, стајале овде забележене три ванредне реченице из његовог **Венчања Неба** и **Пакла.** — „То што је сад видно, било је некад само замишљено." — „Стварање једног цветића рад је векова." — „Пут разврата води у дворац мудрости."

1927.

■

Виљем Блејк, феноменални прадед ирационалног

Хаим Алналај

□

Академци још нису створили о њему суд који би имао дефинитивну боју. Ако не за све, а оно за њих или академије лепих уметности. Уосталом, суд академика као привилегисаних судаца, с једне стране, никако не би могао да задовољи људе са једним уметничким уроњавањем у ствари. А с друге, њихово признање стилским акробацијама палице Блејкове, до фантастичности, било би немогуће.

Мото за свани улазак у „ред бесмртних" (срећом само у једној блаженој земљи постоји ова титула): Ирационалност се не прима јер не може рационално да се разуме.

Уметност је данас једним супериорним потезом прекинула продирање и лако опипљиву популарност ове крилатице. Једини утисак који је за грађанина лако пријемчив, јесте реалност; а чврстоћа једне реалности цени се у лаичким импресијама по квалитету зуба рационалистичке дијалектике.

Виљем Блејк је уметник — ирационалиста, мистик — фантаста, духовита луда и његов положај ни код грађана ни код академика није повољан. На сву срећу, постоје две врсте људи-посматрача. Они који са своје платформе посматрају и они, а тих је невероватно више, који то чине са туђе. Или, боље речено: под туђом. Зато није чудновато ако се неки лудак дивио Блејковој генијалности, налазећи код њега изразе који су идентични са његовим могућностима. Поред свега, потребна је у томе смислу једна јаснија оријентација; овај лудак има у своме поступку далеко више оправдања од академика, који се снебивају пред ирационалношћу једне надреалне уметности, Виљема Блејка, феноменалног, вечитог сомнабулисте на каменитој стази до небеског патоса.

Блејк је духовит и онда када се духовитост односи на његову сопствену личност. Свој позив на земљи он је ванредно духовито окарактерисао, причајући како му је сам дух рекао: „Блејк, буди уметник и ништа друго!" Али та реч „уметник" има код њега широко значење, које има више заслуга но иједна педагошка доктрина за грађански морал.

Блејк није на своме платну успављивао хлороформом хришћанско-аскетске личности и партеногенетичка збивања, он је целог живота узвикивао гласом универзалности: „Ја не познајем другог хришћанства и другог јеванђеља сем слободе духа и тела, која нам допушта да радимо на божанској уметности маште; о, машто, најистинитији и вечити свету, чија је сенка овај биолошки космос! Само сенка и ништа више!"

Машта код Блејка је чинилац који се кроз уметност провлачи као фантом једне еруптивне истине. Али у тој латентности и местимичној еруптивности лежи једна чисто сензитивна занимљивост. Блејк се ирационалном игром попео до највишег степена фантастичности. Његова уметност је тражење по диктату једног неосвесног, унутрашњег фатализма. Један уметнички конструктивизам, основан на највишој игри духа. Митос унутрашњег ирационалног.

Постоје скале у емотивним тренуцима; пред Блејковим делом његова метаморфоза је најпотпунија. Он је у њему изнео једну филозофију, где је мистицизам надоместио примитивност система, који разоткрива све скривене инстинкте луциферског панетизма. Вечита вредност луциферског у очима мисаоног дечака.

„Сотона који мучи Јова" је епопеја своје врсте: победа ђаволског над анђеоским. Али то није супротност филозофској дилеми бактријанског пророка. То није борба у којој се иза метафоре скривају добро и зло: то је ђаволско у човеку, као једини услов за свaку активност. Једна недовољно прецизирана фројдовска методологија пре сто година.

„Спиритуализовани облик Нелсона" је модерни Аполон, кога уместо муза прате личности у инфернaлној агонији. Телеса у хаосу борбе са сопственом прошлошћу. Дантеовске сцене, али не дантеовска машта. Не машта пред чијим стваралаштвом једна врста посматрача осети каузалитет у свемогућности божанства.

Али машта слободног, раширеног духа у полусну, машта подсвесног диктата. Игра импресијама у сомнабулистичком расположењу. Дух и визије, облачна пара, дим кроз који лута мисао. То је Блејкова машта. А он је створио и образац за сваку стваралачку акробацију: „Људи мисле да могу сликати природу, као што ја сликам машту. Али видеће да је то немогуће, и све слике природе, или оне које претендују да то буду, Рембрантове или Рејнолдсове, доказују да природа постаје њихова жртва. Све то није вредније од једноставне мрље. Сваки онај који то примењује не ради ништа значајније од обичног занатског или ручног рада."

Дело са овом идеологијом отвара путеве за славу маште, али не маште свифтовске или жилверновске.

Цели Блејк је апотеоза ирационалном, као судбинском крику у сваком великом уметничком стваралаштву. Екстаза маште у борби са разумом.

1931.

■

„Књига о Јову" Виљема Блејка

Никола Шуица

□

Илустрације за **Књигу о Јову** Блејк почиње 1825. године по наруџбини Џона Линела. Резултат је био израђен 21 цртеж са насловном страницом. О томе С. Фостер Дамон вели: „Тај посао је био његова последња пророчка књига и мада планирана да буде без текста, на ободима отиснутих цртежа нашли су се важни библијски наводи. Настала је у време када је Блејк радио на опеву **Јерусалим,** његовој најнејаснијој књизи; илустрације су, пак, његов најлуциднији рад и врхунски су пример читања Библије у духовном смислу." Тај коментар само назначује разлоге и захвате Блејкове последње целовите надахнуте линовне авантуре. Једна од најособенијих књига Старог завета је текст динамичне приповести што оспорава веровање да су материјалне пропасти казна за грехе. Јов, један од најчаснијих правоверника међу људима Истока, постаје образац жртвованог. Уз Божје одобрење, Сатана искушава Јова највећим несрећама и мукама. Кроз четрдесет две главе текста значења и слојеви невиности преданости, земаљског постојања и дијалог са свевишњим пружени су исцрпним описима и упитницима. Блејково најраније интересовање за тему налази се у једном цртежу (око 1785) на коме је представио Јова који исказује своју недужност. Исте године, у завршном цртежу за **Врата Раја,** цитира: „Црвима ти си мати моја, ти си сестра моја" (17:14). Веровао је да је повест о Јову једнака **Изгубљеном Рају,** тврдећи да је Милтон криво тумачио свог Месију као Сатану из **Књиге о Јову.** Мит о великом старозаветном мученику јесте покретач разноврсних религиозних и културолошких истраживања. Антрополог Рене Жирар тумачи ту својеврсну „књигу жртвовања" не само као најаву јеванђеоских порука, већ и анализу механизма насиља над оптуженим појединцем. Постепена открића Блејковог Јова су сазнања на смртном путу што се указују из простора несвесног. То се одвија у тренуцима мистичне екстазе (у тринаестом цртежу, тј. у 38—39. глави) када се Бог појављује у вихору:

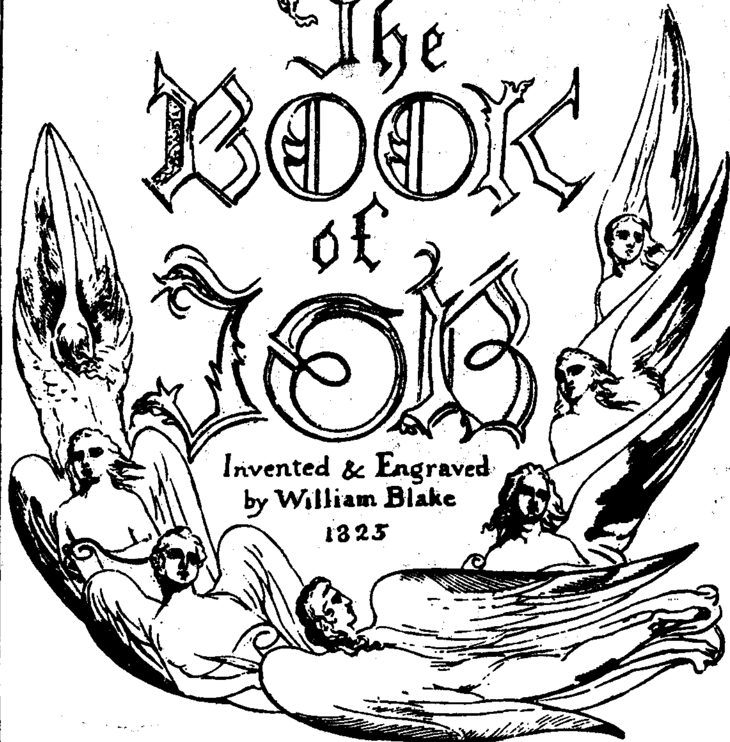
Можеш ли извести јужне звијезде на вријеме
или кола са звијездама њиховијем хоћеш ли водити?
Знаш ли ред небесни? Можеш ли ти
уређивати владу његову на земљи?
Можеш ли дигнути глас свој до облака
да би те мноштво воде покрило?
Можеш ли пустити муње да иду,
и да ти реку: ево нас?
Ко је метнуо човјеку у срце мудрост?
или ко је дао души разум?

Блејков Јов види лице Бога аналогно сопственом лику. „Змија материјализма" у зачудним Блејковим композицијама пружа се као начело телесних мука и душевних патњи. Слике тока повести протичу у краљевању маште. Тако у четрнаестом и петнаестом цртежу, здружују се Левијатан, чудовиште мора времена и простора, и Бехемот, колосални нилски коњ, илуструјући страхоте стваралачких Божјих сила. Сазвежђа и спиралне форме у та два цртежа су један од најуносниjих Блејкових фигуративних увида у Божје провиђење. Значење леве и десне стране поседује особене законе за сваку од композиција. Независност стања бића, кроз духовно садејство Јовове повести нераскидива је и са тадашњим Блејковим друштвеним односима. Материјално тело човечанства и ковитлац визије и вере готово нигде у његовом линовном стваралаштву није сабрано са толико уобличене јачине. Атмосфере у распону од злокобног приказа „Сатане што посипа Јова чиревима" до лелујаве песме славе и радости „Кад јутарње звијезде запјеваше" део је симболичних вредности које хришћанско светло чини у односу на Стари завет. Тако и по Дамоновом тумачењу, насловна страна показује стазу искуства којом Јов мора да прође, симболишући кроз седам божјих очију — седам анђела, духовна стања која се традицијом завршавају у Исусу Христу.

■

ספר איוב

ILLUSTRATIONS of



London Published as the Act directs March 8:1825 by William Blake N°3 Fountain Court Strand

Our Father which art in Heaven hallowed be thy Name

Thus did Job continually

There was a Man in the Land of Uz whose Name was Job. & that Man was perfect & upright

The Letter Killeth
The Spirit giveth Life

It is Spiritually Discerned

& one that feared God & eschewed Evil & there was born unto him Seven Sons & Three Daughters

W Blake inv & sculp

London. Published as the Act directs. March 8 1828. by Will Blake N 3 Fountain Court Strand

When the Almighty was yet with me. When my Children were about me

There was a day when the Sons of God came to present themselves before the Lord & Satan came also among them to present himself before the Lord

London. Published as the Act directs March 8:1825 by Will^m Blake N^o 3 Fountain Court Strand

Proof

The Fire of God is fallen from Heaven

And the Lord said unto Satan Behold All that he hath is in thy Power

Thy Sons & thy Daughters were eating & drinking Wine in their eldest Brothers house & behold there came a great wind from the Wilderness & smote upon the four faces of the house & it fell upon the young Men & they are Dead

W Blake inven & sculp

London, Published as the Act directs March 8 1825 by Will^m Blake No 3 Fountain Court Strand

Proof

And there came a Messenger unto Job & said The Oxen were plowing & the Sabeans came down & they have slain the Young Men with the Sword

Going to & fro in the Earth & walking up & down in it

And I only am escaped alone to tell thee.

While he was yet speaking
there came also another & said

The fire of God is fallen from heaven & hath burned up the flocks & the Young Men & consumed them & I only am escaped alone to tell thee

W Blake invent & sculp

London. Published as the Act directs March 8 1825 by Will^m Blake N^o 3 Fountain Court Strand

Proof

Did I not weep for him who was in trouble? Was not my Soul afflicted for the Poor

Behold he is in thy hand: but save his Life

Then went Satan forth from the presence of the Lord

And it grieved him at his heart

Who maketh his Angels Spirits & his Ministers a Flaming Fire

London. Published as the Act directs March 8 1825. by Will^m Blake N^o 3 Fountain Court Strand

Proof

Naked came I out of my mothers womb & Naked shall I return thither

The Lord gave & the Lord hath taken away. Blessed be the Name of the Lord

And smote Job with sore Boils
from the sole of his foot to the crown of his head

W Blake inv & sc

London, as the Act directs Published March 8:1825 by William Blake No 3 Fountain Court Strand

Proof

What! shall we recieve Good at the hand of God & shall we not also recieve Evil

And when they lifted up their eyes afar off & knew him not they lifted up their voice & wept. & they rent every Man his mantle & sprinkled dust upon their heads towards heaven

Ye have heard of the Patience of Job and have seen the end of the Lord

W Blake inven & sculpt

London. Published as the Act directs March 8. 1825 by William Blake N 3 Fountain Court Strand

Proof

Lo let that night be solitary
& let no joyful voice come therein.

Let the Day perish wherein I was Born

And they sat down with him upon the ground seven days & seven nights & none spake a word unto him for they saw that his grief was very great

W Blake inv & sculp

London Publishd as the Act directs March 8:1825 by Will^m Blake N^o 3 Fountain Court Strand

Shall mortal Man be more Just than God? Shall a Man be more Pure than his Maker? Behold he putteth no trust in his Saints & his Angels he chargeth with folly

Then a Spirit paſsed before my face
the hair of my flesh stood up

W Blake invenit & sculp

London. Published as the Act directs March 8: 1825 by William Blake N 3 Fountain Court . Strand

Proof

But he knoweth the way that I take
when he hath tried me I shall come forth like gold

Have pity upon me! Have pity upon me! O ye my friends
for the hand of God hath touched me

Though he slay me yet will I trust in him

The Just Upright Man is laughed to scorn

Man that is born of a Woman is of few days & full of trouble
he cometh up like a flower & is cut down he fleeth also as a shadow
& continueth not. And dost thou open thine eyes upon such a one
& bringest me into judgment with thee

W Blake invenit & sculp

London Published as the Act directs March 8: 1825 by William Blake N 3 Fountain Court Strand

Proof

My bones are pierced in me in the night season & my sinews take no rest

My skin is black upon me & my bones are burned with heat

The triumphing of the wicked is short, the joy of the hypocrite is but for a moment

Satan himself is transformed into an Angel of Light & his Ministers into Ministers of Righteousness

With Dreams upon my bed thou scarest me & affrightest me with Visions

Why do you persecute me as God & are not satisfied with my flesh. Oh that my words were printed in a Book that they were graven with an iron pen & lead in the rock for ever For I know that my Redeemer liveth & that he shall stand in the latter days upon the Earth & after my skin destroy thou This body yet in my flesh shall I see God whom I shall see for Myself and mine eyes shall behold & not Another tho consumed be my wrought Image

Who opposeth & exalteth himself above all that is called God or is Worshipped

W Blake invenit & sculp

London. Published as the Act directs March 8: 1825 by Will Blake N 3 Fountain Court Strand

Proof

For God speaketh once yea twice & Man perceiveth it not

In a Dream in a Vision of the Night in deep Slumberings upon the bed

Then he openeth the ears of Men & sealeth their instruction

That he may withdraw Man from his purpose & hide Pride from Man

If there be with him an Interpreter One among a Thousand

then he is gracious unto him & saith Deliver him from going down to the Pit I have found a Ransom

For his eyes are upon the ways of Man & he observeth all his goings

I am Young & ye are very Old wherefore I was afraid

Lo all these things worketh God oftentimes with Man to bring back his Soul from the pit to be enlightened with the light of the living

Look upon the heavens & behold the clouds which are higher than thou

If thou sinnest what doest thou against him or if thou be righteous what givest thou unto him

W Blake invenit & sculpsit

London Published as the Act directs March 8:1825 by Will Blake N 3 Fountain Court Strand

Proof

Who is this that darkeneth counsel by words without knowledge

Then the Lord answered Job out of the Whirlwind

Who maketh the Clouds his Chariot & walketh on the Wings of the Wind

Hath the Rain a Father & who hath begotten the Drops of the Dew

W Blake invent & sculp

London Published as the Act directs March 8 1825 by William Blake N 3 Fountain Court Strand

Proof

Canst thou bind the sweet influences of Pleiades or loose the bands of Orion

When the morning Stars sang together. & all the Sons of God shouted for joy

W Blake Invenit & Sc

London. Published as the Act directs March 8. 1825 by Will^m Blake N 3 Fountain Court Strand

Proof

Can any understand the spreadings of the Clouds
the noise of his Tabernacle

Also by watering he wearieth the thick cloud
He scattereth the bright cloud also it is turned about by his counsels

Of Behemoth he saith, He is the chief of the ways of God
Of Leviathan he saith, He is King over all the Children of Pride

Behold now Behemoth which I made with thee

W Blake invenit & sculpt

London Published as the Act directs March 8. 1825 by Will Blake N3 Fountain Court Strand

Proof

16

Hell is naked before him & Destruction has no covering

Canst thou by searching find out God
Canst thou find out the Almighty to perfection

The Accuser of our Brethren is Cast down
which accused them before our God day & night

It is higher than Heaven what canst thou do
It is deeper than Hell what canst thou know

The Prince of this World shall be cast out

Thou hast fulfilled the Judgment of the Wicked

Even the Devils are Subject to Us thro thy Name. Jesus said unto them, I saw Satan as lightning fall from Heaven

God hath chosen the foolish things of the World to confound the wise
And God hath chosen the weak things of the World to confound the things that are mighty

W Blake inv & sculp

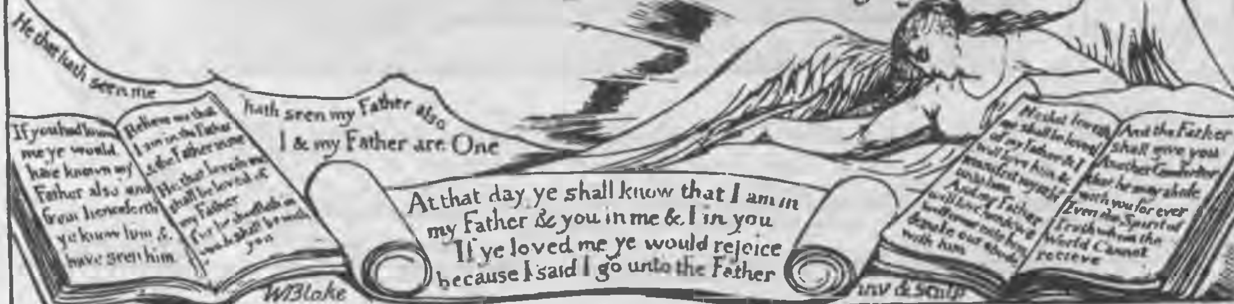
London. Published as the Act directs March 8:1825 by J Linnell Cirencester Place Fitzroy Square

He bringeth down to the Grave & bringeth up

We know that when he shall appear we shall be like him for we shall see him as He Is

When I behold the Heavens the work of thy hands the Moon & Stars which thou hast ordained, then I say, What is Man that thou art mindful of him? & the Son of Man that thou visitest him

I have heard thee with the hearing of the Ear but now my Eye seeth thee



Also the Lord accepted Job

And my Servant Job shall pray for you

And the Lord turned the captivity of Job when he prayed for his Friends

W Blake invt sculpt

London Published as the Act directs March 8 1825 by Will Blake No 3 Fountain Court Strand

Proof

The Lord maketh Poor & maketh Rich

He bringeth Low & Lifteth Up

who provideth for the
Raven his Food
When his young ones cry unto God.

Every one also gave him a piece of Money

Who remembered us in our low estate
For his Mercy endureth for ever

W Blake inv & sculp

London. Published as the Act directs March 8:1825, by William Blake N 3 Fountain Court, Strand

Proof

How precious are thy thoughts
unto me O God
how great is the sum of them

There were not found Women fair as the Daughters of Job
in all the Land & their Father gave them Inheritance
among their Brethren

If I ascend up into Heaven thou art there
If I make my bed in Hell behold Thou
art there

W Blake invenit & sc

London Published as the Act directs March 8:1825 by William Blake No 3 Fountain Court Strand

Proof

Great & Marvellous are thy Works
Lord God Almighty

Just & True are thy Ways
O thou King of Saints

So the Lord blessed the latter end of Job
more than the beginning

After this Job lived
an hundred & forty years
& saw his Sons & his
Sons Sons

even four Generations
So Job died
being old
& full of days

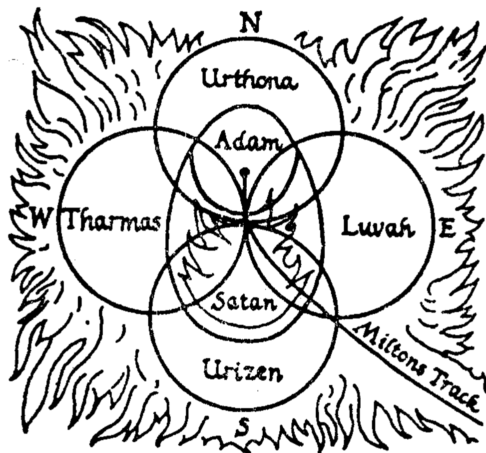
W Blake inv & sculp

London Published as the Act directs March 8 1825 by William Blake Fountain Court Strand

Proof

THE MUNDANE EGG

Milton 33



Библиотека „Алеф“

Изашло

1. Х. Л. Борхес: Јеретичке лекције (распродато)
2. С. Бекет: Немушто (распродато)
3. К. Г. Јунг: Парацелзус као духовна појава (распродато)
4. Е. Сиоран: Историја и утопија (распродато)
5. М. Агејев: Роман с кокаином (распродато)
6. Р. Генон: Мрачно доба (распродато)
7. Х. Ортега и Гасет: Побуна маса (распродато)
8. М. Јурсенар: Мишима (распродато)
9. Б. Соловјов: Три разговора (распродато)
10. Маркиз де Сад: Уживање у злочину (100 динара)
11. Ј. Евола: Метафизика секса I (200 динара)
12. Е. Јонеско: Човек под знаком питања (150 динара)
13. С. Бекет: Како јесте (150 динара)

У припреми

14. Дени де Ружмон: Улога Ђавола
15. Михаил Кузмин: Гроф Каљостро
16. Ернст Јингер: Одметник
17. Гностички текстови
18. Павле Флоренски: Пакао
19. Јулијус Евола: Метафизика секса II
20. Мартин Хајдегер: Европски нихилизам

Тематски бројеви часописа

Изашло

Тајна друштва (180 динара)
Ернст Јингер (200 динара)

У припреми

Овчарско-кабларски манастири
Српска богословска мисао
Гурђијев
Мебијус
Емануел Сведенборг
Празно у уметности, филозофији и религији
Радомир Рељић
Васко Попа
Андреј Тарковски
Хенри Милер
Пакао